منشورات الاختلاف
Editions El-Ikhtilef



منشورات ضفاف
Editions Difaf

سعيد يقطين

السرد العربي

أنواع وأنماط



السرد العربي

أنواع وأنماط

سعيد يقطين

السرد العربي

أنواع وأنماط







الطبعة الأولى

1443 هـ - 2022 م

ردمك 978-614-02-4538-9



4، زنقة المامونية - الرباط - مقابل وزارة العدل
هاتف: 537723276 212+ - فاكس: 537200055 212+
البريد الإلكتروني: darelamane@menara. ma

منشورات الاختلاف
Editions El-Ikhtilef
9 شارع محمد دوزي برج الكيفان
الجزائر العاصمة
هاتف 0776616609
e-mail: editions.elikhtilef@gmail.com

منشورات ضفاف
Editions Difaf
editions.difaf@gmail.com

إهداء

إلى عشاق السرد العربي.

إلى مليكة نجيب وإبراهيم الحجري.

إلى بشير القمري وعزيز رزنارة.

ذكرى مودة، ورحمة ومغفرة.

المحتويات

مقدمة

لا يمكننا الحديث عن السرد العربي بدون وضعه في نطاق نظرية عامة للسرد، من جهة أولى، أو بدون النظر إليه في إطار نظرية خاصة للأجناس الأدبية، من جهة ثانية. إن أي تناول له بدون الانطلاق من هذه النظرية أو تلك، يظل ناقصا، وقاصرا عن الإحاطة بمختلف العوامل المتصلة بتشكله، أو العوالم التي ساهمت في تطوره، وما عرفه في صيرورته من تحولات وتغيرات. وتبعا لذلك يغدو تحليلنا لأي تجل من تجلياته غير مختلف عما نتهجه حاليا في تحليلاتنا النقدية للرواية العربية التي نتعامل معها بانتقاء مفهوم معين، عاملين على إبرازه من خلال شواهد نصية معينة، مدعين بذلك أننا حللنا الخطاب أو النص، ونجحنا في تفسيره وتأويله.

عملت في كتاب "الكلام والخبر" (1997) على بلور تصور عام للسرد العربي يضعه في نطاق الكلام العربي، محددا أنوعه وأنماطه التي يتحقق من خلالها. وجاء كتاب "السرد العربي: مفاهيم وتجليات" (2006) لطرح مسائل تتعلق ببعض مقتضيات التفكير فيه، والعمل على النظر إليه من خلال رؤية شمولية، وكان القسم التطبيقي منه اشتغالا على نصوص تنتمي إلى بعض أنواعه، وأنماطه.

يأتي هذا الكتاب توسيعا لدائرة التناول التي وقف عليها الكتاب الأول نظريا، وتطويرا للجهاز النظري الذي اشتغلت به تطبيقيا في الكتاب الثاني، فجعلته في بابين:

يتناول الباب الأول قضايا السرد العربي وإشكالاته من خلال طرح أسئلة محددة تتعلق بمستقبله، انطلاقا من تجاوز إكراهات الحاضر التي هي وليدة تاريخ حديث في تعاملنا مع التراث العربي بصورة عامة، والسردي منه خاصة. وكان من الضروري التساؤل، في هذا السياق، عن قراءتنا لهذه السرد ومدى مطابقتها لما يزخر به من غنى وتنوع وتشعب. وكانت المقارنة بينها وبين ما يقوم به الغربيون في تعاملهم مع تراثهم السردي، والمستعربون في تناولهم للسرد العربي، في ضوء المناهج الفيلولوجية، والنظريات العلمية الحديثة والمتجددة إبرازا لفجوات علينا العمل على ردمها. وكان من ثمة التعرض لقضايا النظرية السردية ومصطلحيتها من خلال التساؤل عن إمكانية استكشاف إرهاصات عربية قديمة، والاستئناس بها في تجديد تعاملنا مع تراثنا السردي.

أما الباب الثاني، فخصصته لمعالجة تطبيقية تتمحور حول قضايا بعض الأنواع والأنماط، السردية متوقفا على المماثلة السردية من خلال استجماع مختلف ما يتصل بالمثل والتمثيل والأمثولة في نطاقها، سواء تحققت من خلال الشعر أو النثر، وعلى جوانب تتعلق بالقصيدة الشعرية، أو السيرة الشعبية، أو بعض الأخبار والحكايات والقصص مبينا تشكلها زمنيا، وتطورها.

إن قضايا السرد العربي وإشكالاته متعددة ومتنوعة. وبدون تجديد الأسئلة المتعلقة بكيفية قراءته، وتحليله، وإعادة النظر فيما راكمناه من تصورات وآراء بخصوصه، لا يمكننا تطوير النظرية السردية، أو الانخراط فيما تعرفه الدراسات السردية العالمية. وفي الوقت نفسه، لا يتأتى لنا فهم تراثنا السردي والتفاعل معه بالشكل الإيجابي الذي يجعلنا نستفيد منه في قراءاتنا وإبداعنا، وتحويله ليتلاءم مع ما صارت تفرضه ضرورات العصر الرقمي ومتطلباته.

الباب الأول

قضايا السرد العربي وإشكالاته

التراث السردي العربي:
(منطلقات للحاضر، ورهانات للمستقبل)[1]

1. مقدمة: التراث والمستقبل، طرح الإشكال:

لا يختلف اثنان حول قيمة التراث العربي - الإسلامي التاريخية والحضارية، ولا حول تنوعه وتعدد مجالات إبداعه، ولا غزارة إنتاجه بالقياس إلى تراث الكثير من الدول الحديثة والمعاصرة. إن أهم ميزة يختص بها هذا التراث تكمن في كونه نتاج تفاعل مع ثقافات متعددة، وساهمت فيه أعراق مختلفة الأصول واللغات، وشاركت مجتمعة في إعطائه طابعا عربي اللغة والثقافة، وإسلامي الدولة والحضارة. لذلك كان الاهتمام به، والبحث فيه متصلا بالثقافة الإنسانية بصورة عامة، لأن دوره فيها كان وما يزال قائما ومتواصلا. إن التساؤل عن علاقة التراث، بصفة عامة، بالمستقبل، والتراث العربي - الإسلامي بصورة خاصة، بقدر ما يدعو إلى إعادة النظر فيه، وإعادة تعريفه، في ضوء التحولات المعاصرة التي فرضت "ثقافات" جديدة باتت تفرض نفسها على المستوى العالمي، يدفعنا إلى النظر والعمل من أجل إثبات أهمية حضوره، وتطوره في العصر الرقمي. إن منطلقنا في ذلك يتجلى زمنيا، في أن المستقبل بلا ماض لا حاضر له، وأن الحاضر الذي لا يبني مستقبله متصلا

(1) قدمت هذه الدراسة في الأصل للمشاركة في كتاب: "التراث والمستقبل: مقاربات ورؤى"، مجموعة باحثين، إصدارات معهد الشارقة للتراث، 2022، ص103.

بماضيه لا مستقبل له. هذه العلاقة الزمنية، في بعدها التاريخي تؤكد أن انقطاع الصيرورة بين الأزمنة لا يمكن أن يتولد عنه إلا الضياع والمتاهة.

نسعى في هذا الفصل، بهدف تقديم رؤية خاصة ومتكاملة، إلى تناول التراث السردي العربي، في علاقته بالمستقبل، لأسباب كثيرة يكمن بعضها في كون هذا التراث ظل مهملا، وبمنأى عن الاهتمام بالقياس إلى التراث الشعري العربي، مثلا، رغم أننا منذ أن صرنا نهتم بالسرد، وجدنا أن قيمة هذا التراث لا تختلف كثيرا عن التراث الشعري، إن لم يكن التراث السردي يتضمن الشعري ويستوعبه، من جهة أولى. ومن جهة ثانية لأن ما تعرفه الدراسات السردية العالمية من تطور في تناول السرود القديمة والجديدة، يجعلنا نؤسس لرؤية جديدة في التعامل مع تراثنا السردي العربي، مستفيدين في ذلك من النظريات والمناهج الجديدة التي تستكشف مناطق مختلفة ظلت غائبة، ولم تتطور إلا في وقتنا الراهن على عكس ما ظلت عليه الأمور إلى ستينيات القرن الماضي. وسيسمح لنا هذا من المشاركة في تطوير الدراسات السردية العربية، خاصة، والعالمية عامة إذا ما أحسنا التعامل مع ما يزخر به التراث السردي من غنى وتنوع سواء على المستويين النظري والتطبيقي. كما أن ما يمكن أن نقدمه بخصوص التراث السردي العربي ينسحب بصورة كبيرة على غيره من أنواع التراث العربي وأنماطه وأشكاله، من جهة ثالثة.

يمكننا تناول هذا الموضوع بجعله يتمحور حول قطبين اثنين: يتصل أولهما بـ **المنطلقات** التي في ضوئها يمكننا إعادة النظر في تراثنا السردي، في الوقت الراهن، وتجديدها لتكون مؤهلة للتطور في المستقبل. والثاني بتحديد **الرهانات** المستقبلية التي علينا وضعها في الاعتبار، ونحن نصل الحاضر بالماضي لتكوين رؤية وممارسة متلائمتين، ومتضافرتين لتحقيق الغايات الثقافية العليا التي تتصل بالإنسان المعاصر، وهو يتفاعل، بوعي مع متطلبات العصر المعرفي الذي نعيش فيه، دون أن يكون مجتثا عن جذوره وتاريخه وتراثه.

إن المستقبل يتأسس على الماضي إذا ما أحسن الحاضر الانطلاق من الماضي لكسب رهانات المستقبل.

2. التراث والزمن والوسائط:

2. 1. لا وجود للمستقبل إلا في الماضي:

إننا نعيش الآن في الحاضر، أي عالم الشهادة. لكن المستقبل غير موجود الآن. إنه في عالم الغيب. فكيف نتحدث عنه وهو غير قائم. وحين نصرح أن المستقبل موجود ولكن في الماضي، ننطلق في ذلك من أن الحاضر ليس سوى جسر، أي درجة الصفر بين عالمي الشهادة والغيب. ولتقريب هذه الفكرة التي لا علاقة لها بالتصورات التي تستهدف استرجاع الماضي ليكون المستقبل، أقول إنني أكتب الآن هذه الدراسة، وسوف لا تقرأ إلا غدا، أي بعد الانتهاء منها، وتقديمها إلى الطبع لتكون في متناول القارئ. إن القارئ سيتفاعل معها على أنها كتبت في زمن مختلف عن زمن القراءة. إن زمن أي كتابة، كيفما كان نوعها، هو الماضي، ولكنها لا تفكر إلا في المستقبل. وزمن أي قراءة هو الحاضر المفتوح على المستقبل أيضا. انطلاقا من هذا التحديد، ونحن نتحدث عن التراث والمستقبل، يمكننا الذهاب إلى أن من لا مستقبل له، لا ماضي، ولا تاريخ له.

قد يعترض أحدهم قائلا: وما العلاقة بين زمنين متقاطبين، يتصل أحدهما بالماضي، والآخر بالمستقبل؟ وكيف يمكن لمن لا يكون له مستقبل أن يكون أيضا بلا تاريخ، والحاضر هو المحك الذي يتيح لنا إمكانية الحكم على المستقبل؟ يبدو الجواب على هذا الاعتراض في أن التاريخ حين لا يكون محفزا على التقدم، وإلى العمل على تشكيل وعي تاريخي يتيح فهما جديدا للماضي، ويقرؤه في ظل تحولات العصر يتحول إلى كابوس، وإلى أسطورة وهمية يتعلق بها من لا يفكر في المستقبل تفكيرا سليما، فتصبح علاقته بالتاريخ علاقة من يريد الاحتماء بالماضي، ما دام عاجزا عن تغيير نظرته إلى حاضره من أجل مستقبل

أحسن. كما أن من يلغي التاريخ، ومعه كل ما تحقق فيه من تراث، بدعوى أنه نتاج زمن فات وانقضى، وأن المعول عليه هو الحاضر الذي ننطلق منه إلى المستقبل لا يختلف، في الجوهر، عن التصور السابق. إن كلا منها مثل قطعة النقود الزائفة لا يختلف وجهها عن ظهرها.

يعرف تاريخ أي أمة أو قبيل في صيرورته تقلبات وتغيرات، تملؤها الانتصارات والانكسارات، والدسائس والاغتيالات، وتضارب المصالح. كما أنه يُقيِّض لها في لحظات معينة من يسجل فيها أمجادا ويخلد آثارا ومآثر لا حصر لها، وينتج نصوصا وإبداعات تعبر عن آلامه وأحلامه. ليس التاريخ قصة لها أبدا نهاية سعيدة. لكن قصة الحاضر حين لا تعمل على فهم أسباب النهاية التعيسة، وتلتفت إلى لحظات مضيئة لتتخذها مصادر للفخار والتبجح بالعظمة، لا يمكنها إلا أن تنتج نهايات متجددة مليئة بالانتكاسات والهزائم. ويكون هذا سببا في أنها ستكون بلا مستقبل. وبما أن التاريخ يكتبه المنتصرون، فإنه يظل أسير رؤية محددة. وحتى حين يريد أن يكتبه المنهزمون، فإنهم يسجلون فيه ما يريدون وفقا لرؤيتهم الخاصة. إن عدم تجديد الوعي بالتاريخ، وإعادة النظر فيه من مختلف جوانبه، والاستفادة منها في الحاضر من أجل المستقبل، نكون ندعي "التاريخ" الذي نريد، وليس الذي "وقع"، وبذلك نكون بلا تاريخ، ولا مستقبل، لأن حاضرنا نبنيه على الأوهام والأباطيل.

دفعت كل هذه الاعتبارات العلماء حاليا إلى إعادة النظر في التاريخ، وفي قراءة لحظات سابقة منه، بوعي جديد، ورؤية مختلفة. ولعل التحليل الثقافي، ولا علاقة له بما يمارسه دعاة النقد الثقافي عندنا، يقدم لنا نموذجا لذلك. تكتب ميك بال، باحثة السرديات المعاصرة، في تصديرها للكتاب الجماعي "ممارسة التحليل الثقافي: عرض متداخل الاختصاصات للذاكرة الثقافية في العصر الحالي وتأويلها" (1999): "إن التحليل الثقافي يختلف، باعتباره ممارسة نقدية، عما يتعارف عليه على أنه التاريخ. إن التحليل الثقافي ينهض على أساس الوعي

الشديد بدور الناقد في الحاضر الاجتماعي والثقافي الذي ينظر من خلاله إلى الوراء، وفيما وقع بالفعل في الماضي، لتحديد ثقافتنا الحالية"، وبإيجاز تعتبر التحليل الثقافي بمثابة "الذاكرة الثقافية في الوقت الراهن"[1]. ويمكننا ان نضيف: إن هذه الذاكرة الثقافية التي تتأسس الآن، وقد بنيت على الماضي، هي التي ستستمر وتتواصل في المستقبل.

إن الذاكرة الثقافية العربية بصفة خاصة، أو ما نستجمعه، هنا، تحت مفهوم التراث بصفة عامة، لا يمكننا النظر إليه من منظور التحليل النقدي الثقافي على أنه كل متجانس. لا بد لنا، حين نريد الانطلاق من منظور علمي من القيام أولا بتصنيفه إلى الأجزاء التي يتكون منها بهدف النظر إلى مختلف عناصره، وتشكلاته، وتطوراته، ثم ننظر بعد ذلك في العلاقات التي تربط بينها. ويستدعي ذلك أيضا، الانطلاق من أصناف الثقافات التي كانت سائدة طوال التاريخ العربي، والعمل على تحليلها أفقيا وعموديا. إن التراث الثقافي ذا الطبيعة "العالمة" والذي تحقق في مراحل تشكل الإمبراطوريات والدول الكبرى، ليس هو نفسه عندما انقطعت العلاقات بين الأقاليم، وصار كل منها "منعزلا" عن غيره، محاولا خلق تطور مختلف عن جذوره، وإن كان يستمد منها أهم مقوماته. وهذا ما يمكن أن نعاينه، بجلاء، من خلال ما صار بالإمكان الحديث عنه تحت مسمى "الثقافة الوطنية" الخاصة بكل قطر عربي، وما يدخل في نطاقها من أنواع الثقافات، من الثقافة العالمة إلى الثقافة الشعبية في مختلف المناطق العربية، وقد صارت منغلقة على حدودها الحديثة.

2. 2. التراث الثقافي العربي والوسائط:

إن السؤال المركزي الذي أنطلق منه للحديث عن منطلقات للحاضر، ورهانات مستقبل التراث السردي العربي هو: ما الذي جعل هذا التراث الذي

(1) M. Bal, B.Gonza (edi) The Practice of Cultural Analysis : Exposing Interdisciplinary Interpretation Cultural Memory in the Present, Stanford University, 1999, P. 25.

يعود إلى أكثر من أربعة عشر قرنا مستمرا إلى الآن رغم كل العراقيل التي واجهته طوال كل الحقب؟ ورغم انقسامه والعمل على تجزيئه حسب التحولات التي عرفتها الدول العربية المشكلة حديثة؟ وكيف يمكن التعامل معه بغض النظر عن شروطه التي تشكلت في التاريخ، والتي تتحقق حاليا في كل دولة عربية على حدة من أجل مستقبل آخر؟

نسجل أولا أن ما نسميه التراث العربي مر بمرحلتين كبيرتين. مرحلة البدايات قبل الإسلام، والتي استمرت إلى العصر الحديث مع تشكل الدول العربية من خلال التقسيم الذي فرضه الاستعمار على الوطن العربي. أما المرحلة الثانية فكانت مع تشكل الدولة الوطنية، والتي باتت كل منها تؤرخ لـ "التراث" المتصل بفضائها وحدودها الجغرافية. في المرحلة الأولى والثانية ظلت الثقافة العالمة مشتركة، ويسهم فيها كل المنتسبين إلى هذا التراث، ولا فرق في ذلك بين مغربي أو مشرقي، وأنَّ ما ظلت تتميز به الثقافات المحلية يقتصر على التراث الشعبي الذي بقي ينهل من الثقافة العربية العامة، وإن كان محملا بمميزات وخصوصيات اللهجات، والبيئات الخاصة. ويدعونا هذا التحقيب، والتمييز إلى الحديث عن الوسيط[1] الذي قدم من خلاله هذا التراث خلال المرحلتين معا.

2. 2. 1. التراث العربي والكتابة:

لعبت الكتابة دورا كبيرا في تدوين التراث الشفاهي الذي كان سائدا قبل انتشارها، وعلى إعطائه بعدا خاصا وشاملا يتعالى على أي إقليمية ضيقة عندما كانت العلاقات مفتوحة ومتواصلة، وكان العلماء والفقهاء وعموم الناس قادرين

(1) بسطت علاقة السرد العربي القديم بالوسيط في كتاب "قضايا الرواية العربية الجديدة: الوجود الحدود"، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، 2012، وخاصة في مقدمة الفصل الذي جعلته تحت عنوان: "نشأة الرواية العربية، وتاريخ الوسائط"، ص25.

علـى الانتقـال في جغرافيـا واسـعة بـلا حـدود مصطنعة. كانـت الأمثـولات، والمقامات، وكتب الأخبار والحكايات والقصص، والسير الشعبية، وغيرهـا مـن النصوص السردية متداولـة في كـل جغرافيـا هـذا الـتراث. بموازاة هـذا الـتراث السردي الكتابي بدأ يتشكل، مع الزمن، سـرد باللهجات المحلية، ولقـد حـول بعضـه إلـى التـدوين، وبقـي جـزء آخـر منـه يتـداول شـفاها. إن الأزجـال، وشـعر الملحـون الـذي ظهـر في الأنـدلس والمغـرب، والسـيرة الهلاليـة في الصـعيد المصـري، مثلا، ظلـت تراثـا محليـا، يمثـل ذاكـرة ثقافيـة خاصـة، وهـو مـا يمكـن التعامل معه على أنه تراث "محلي" يجسد خصوصية الأقاليم والبيئات الخاصة.

لكن الذاكرة الثقافية الخاصة ظلت على علاقة وطيدة بالذاكرة العامـة، وإن شكلت لها ذاكرة ضيقة. هذه الـذاكرة الضـيقة هـي التـي يمكننـا الحـديث عنهـا في العصر الحديث مع تشكل الدول الحديثة. أما الـذاكرة الثقافيـة العامـة فليسـت في ملكية أي دولة تدعي علاقتها بها. الذاكرة الثقافيـة العربيـة تتعـالى علـى ذاكـرة أي وطـن وضـع حـدوده الاسـتعمار، لأنهـا صـارت ذاكـرة إنسـانية، ويمكننـا التمثيـل لذلك بقصص ألف ليلة وليلة التي تسـمى في الغـرب بــ "الليـالي العربيـة" وتعتـبر جزءا من التراث العالمي.

2. 2. 2. التراث العربي والطباعة:

لعبت الطباعة دورا كبيرا في تقديم التراث السردي العربـي عـبر تحويلـه مـن المخطوط إلى المطبوع، وكانـت للتحقيـق أهميـة كـبرى في جعلـه قـابلا للتـداول على نطاق واسع. وفي تحقيق هذا التراث كـان الاهتمـام بـه مشـتركا بـين مختلـف الباحثين العرب أيا كان انتماؤهم إلـى وطـن محـدد ممـا يؤكـد كـون التعامـل مـع التراث العربي ظل النظر إليه باعتباره ملكا عربيا جامعا. هكـذا وجـدنا النصـوص المحققة أيا كانت نسبة صاحبها إلى قطر خاص يقدم على تقديمها باحثون عرب من مختلـف الأقطـار العربيـة. وكـان في ذلـك التأكيـد أن الـتراث العربـي السـردي

وغيره، ملك للإنسانية العربية، وكان قوامه في ذلك اللغة العربية. كما أن التراث العربي الشعبي، وإن كان يقدم بإحدى اللهجات الإقليمية الخاصة ظل يشترك في الاهتمام به المنتمون إلى ذاك الإقليم بحكم المعرفة بخصائص لغة الإقليم، أو المهتمون بالتراث الشعبي بغض النظر عن الفضاء الذي تشكل فيه، وتطور.

يمكننا ان نستخلص جوابا على سؤال استمرارية التراث العربي ومن واقع التعامل معه أن الكتابة والطباعة ساهمتا معا في جعل هذا التراث مستمرا رغم طول الحقب التاريخية التي أنتج فيها. وأن الباحثين العرب انشغلوا به تحقيقا ودراسة بغض النظر عن جنسيات الدول القطرية التي يحملونها، مما يؤكد انتماء هذا التراث إلى العرب أينما كانوا. بل إن الخدمات التي قدمها المستشرقون والمستعربون لهذا التراث دراسة وتحقيقا أيضا يدعم البعد العالمي الذي يكتسيه التراث العربي.

فكيف يمكننا الانطلاق من الحاضر لجعل هذا التراث مستمرا في المستقبل؟ وما هي الرهانات التي علينا جعلها قابلة للتحقق مستقبلا، بطريقة تتلاءم مع متطلبات العصر المعرفي بصورة عامة، والرقمي بصورة أخص؟

3. منطلقات للحاضر:

كانت الأفكار السائدة حول التراث العربي تختزله فيما هو شعري، وكانت القولة المشهورة: "الشعر ديوان العرب" حاجبة دون الاهتمام بما هو سردي. ومنذ الثمانينيات من القرن الماضي صارت للتراث السردي مكانة خاصة في البحث والدراسة. لكنها ما تزال في بدايتها. لذلك نرى أن إعطاء السرد العربي، المكانة اللائقة به وحضوره الكبير في التراث العربي يتطلب تحديد منطلقات جديدة الآن، بهدف تحقيقها غدا. نلخص هذه المنطلقات في مستويين اثنين يتصل أولهما بالوعي النظري، والثاني بالممارسة التطبيقية.

3. 1. 1. على المستوى النظري:

حكمت تعاملنا مع التراث العربي، منذ عصر النهضة إلى الآن، عدة ثنائيات تجزيئية جعلت نظرتنا إليه تتسم بالانتقائية والتمييز بين مكوناته. ولا بد، حاليا، من تجاوز هذه الثنائيات:

أ. **تجاوز ثنائية التراث والحداثة**: لقد ساهمت هذه الثنائية ذات الخلفيات السياسية منذ عصر النهضة إلى الآن في انقسام الباحثين العرب قسمين: من ينتصر للتراث، ومن يعمل على التنكر له بدعوى أنه سبب تخلفنا، وعلينا الانغمار في الثقافة الغربية الحديثة.

ب. **تجاوز التمييز بين أصناف التراث**: إن أصناف التراث العربي متعددة ومتنوعة. فمنها ما ينتمي إلى الثقافة العالمة، والكتابية، وآخر يندرج ضمن الثقافة الشعبية في أبعادها الشفاهية. كما أنه متعدد العلامات، فبعضه نصي، أو حركي، وآخر ثنائي العلامة نصي وصوتي، وآخر متعدد العلامات. لقد أهمل التراث المتصل بالثقافة الشعبية بدعاوى لا حصر لها.

ت. **تجاوز التأويلات الإيديولوجية للتراث**: والتي تميز بين أجناس التراث العربي حسب تصورات مسبقة، وجاهزة، والتي تبنى على أساس دعوى أن في التراث ما هو إيجابي، أو سلبي، وعلينا التعامل فقط مع ما نراه إيجابيا، أو يتماشى مع تصوراتنا الإيديولوجية، وعلينا عدم الاهتمام بما هو "سلبي"؟

ث. **اعتماد منطلقات علمية**: تتأسس على اختصاصات محددة تشتغل بالتراث وفق قواعد البحث العلمي الكمي والاستنباطي، في مرحلة أولى، ويمكن للدراسات الكيفية أن تأتي بعد استنفاذ منجزات الحقبة الأولى. أما الدراسات التأويلية للتراث، أو توظيفه لخدمات إيديولوجية فلم يبق ما يسوغ استمرارها.

3. 1. 2. على مستوى الممارسة:

لا خلاف في أن الكثير من هذا التراث السردي العربي ما يزال مجهولا، أو غير متداول على نطاق واسع إما بسبب كون الكثير منه ما يزال مخطوطا، أو في مكتبات أجنبية، أو أنه مدرج ضمن مصنفات لا نتعامل معها على أنها تضم نصوصا سردية. لذلك فالبحث الأكاديمي والجامعي يمكن أن ينهض بمهمات جليلة لترهين علاقتنا بتراثنا السردي، وذلك عن طريق:

أ. **صناعة النصوص**: إن استخراج النصوص السردية من مصادر مختلفة حول موضوعات مشتركة، مع توثيقها، وتحقيقها، وتفسيرها من المطالب الضرورية. إن كتاب الأغاني، مثلا، يضم نصوصا سردية مختلفة. والاشتغال بها يمكن أن يجعلنا نتعامل مع هذا المصدر ليس فقط باعتباره موسوعة شعرية، ولكن سردية أيضا.

ب. **صناعة مكتبات سردية**: لكتاب محددين تستخرج من مصادرهم المتعددة، وترتب وتنسق بكيفية تجعلها خالصة لمن قاموا بجمعها وتدوينها، أو تأليفها. كما أن جرد المصنفات في المكتبات الأجنبية وتحقيقها يمكن أن يجعلنا نتعرف عليها ونشتغل بها.

ت. **تدوين وتسجيل النصوص السردية الشعبية**: إن التراث الشعبي العربي القديم ظهر مخطوطا قبل تشكل الدول العربية الحديثة. ونجده مقدما إلينا بلهجات مصرية وشامية ومغاربية. كما أن التراث الذي أنتج إقليميا، وظل متداولا محليا هو جزء أساسي من الذاكرة الثقافية العربية الجماعية. لذلك نرى أن تدوينه، وتسجيل كل ما زال منه يؤدى بالصوت والصورة بكيفية توثيقية من الضرورات الآنية، وإلا فبعد مدة وجيزة من الزمن سيصبح في حكم الضياع والتلاشي.

ث. **تشكيل مختبرات ومراكز بحثية**: إن البحث الجامعي الذي يعاني الآن من الموضوعات التي يمكن أن ينشغل بها الطلبة الباحثون الذين لا

علاقة لهم بهذا التراث، يستدعي إعادة النظر في التراث العربي، وجعله موضوعا للبحث والدراسة وفق اختصاصات مختلفة تتناول جوانب منه، أو تشتغل مجتمعة لتوفير المادة، وجعلها قابلة للدراسة والبحث.

إن منطلقات الحاضر نظريا وتطبيقا تمكننا من كسب رهانات المستقبل الذي يعرف تطورات شتى، وعلى أصعدة مختلفة.

4. رهانات للمستقبل: ترقيم التراث السردي.

سبق أن أكدنا علاقة المستقبل بالماضي. إنه يبدأ من خلال تجديد منطلقات الحاضر فيما تشكل ماضيا. وانطلاقنا من إعادة النظر هذه، وإعمال البحث في تراثنا السردي نؤكد أن العالم المعاصر، وهو يتطور بسرعة سريعة، يسهم في إعطاء الثقافة مكانة متميزة لا تقارن بأي حقبة من الحقب السابقة. إن الهيمنة الثقافية، أو على الأقل الحضور الثقافي، لا يمكن أن تكون إلا للثقافة التي تثبت وجودها وقوتها في العصر، ولا سيما وأن الثورة الرقمية تعطي إمكانات متوازنة في التنافس لإثبات الحضور والفعالية إذا ما أحسن توظيف منجزاتها في ربط الماضي بالمستقبل. لقد طور العالم المتقدم علاقته بتراثه، واستفاد استفادة قصوى من منجزات العصر الرقمي. لذلك نعتبر رهان المستقبل للتراث العربي عامة، والسردي خاصة يكمن في العمل على كسب رهان الرقمية.

إن المنطلقات النظرية والتطبيقية التي وقفنا عليها بخصوص التراث السردي هي وحدها التي تمكننا من الانتقال إلى الرقامة، واستغلال الوسائط الجديدة لجعل ذاكرتنا الثقافية مستمرة وذات راهنية، وإلا سننغمس فيما تقدمه لنا الثقافات الأخرى، ولا يكون لنا إسهام في الثقافة العالمية.

ترقيم التراث السردي العربي لا يعني فقط تصوير النصوص، وتقديم المواد الصوتية من خلال البرمجيات المتداولة. إن تحقيق ما قدمناه في المنطلقات خطوة أولى للانتقال إلى الترقيم الذي نعني به:

أ. **توفير المادة التراثية وتيسير الحصول عليها**: إن هذا التيسير يتيح التعامل مع التراث السردي العربي بكل سهولة وانسيابية، ويفضي إلى التفاعل معه بطريقة إبداعية وبكيفيات متعددة. لذلك نرى أن الاجتهاد في خلق المنصات، والمواقع، وبوابات البحث التي تيسر الحصول على المعلومات، والاستفادة منها بقصد تحويلها إلى معرفة، من جهة أولى، وابتكار برمجيات تسمح بتداول هذا التراث من خلال مختلف الأجهزة، من جهة أخرى، هما الكفيلان بتحويل نظرتنا وتعاملنا مع هذا التراث الغني والمتنوع. كما أن تجديد المقررات الدراسية في مختلف مناهج التعليم، من الابتدائي إلى الجامعي، والتحفيز على دراسته دراسة علمية جديدة تستلهم العلوم والمعارف الجديدة هو من بين رهانات المستقبل.

ب. **تحويل التراث السردي إلى مادة إبداعية**: إن الإبداع السردي، والنظريات السردية العالمية ما كان لها أن تتطور لولا المجهودات التي بذلت في الغرب، في توفير المادة التراثية، وتيسير الحصول عليها، ودراستها. ويبدو لنا ذلك بجلاء في استثمار التراث الغربي في الإبداع السردي المتعدد الوسائط. فالسينما، والمسرح، والرواية، والرسوم المتحركة، وألعاب الفيديو في الغرب نجدها بصفة عامة، تحول المواد التراثية الغربية من التاريخ اليوناني إلى اليوم تساهم في تطوير ليس فقط الدراسات والبحث، ولكن أيضا في الإبداع الفني والرقمي. وما هيمنة ألعاب الفيديو الغربية على سبيل المثال لدى أطفالنا سوى دليل على ذلك.

إن تراثنا السردي لا يقل غنى ولا ثراء عما يعرفه التراث الغربي، بل لا نجانب الصواب إذا قلنا إنه أكثر تنوعا وغنى. ولكن إهمالنا له، وعدم تعرف عليه والاشتغال به، وعجزنا عن ترهينه بالكيفية التي تمكننا من استثماره من أجل

المستقبل، وفق ما تقدمه الوسائط الجديدة، هو ما ظل ينقصنا، وإن عرفت بعض لحظات الثقافة العربية، وخاصة في مصر خلال مرحلة الطباعة، وبعد ذلك في الشام، طرائق مختلفة في التعامل الإبداعي مع تراثنا.

5. تركيب:

إن تجديد نظرتنا إلى التراث السردي العربي وإعادة النظر في المنطلقات التي تسمح لنا بإعادة الاتصال به، والتواصل معه، هو رهان المستقبل الذي لا يمكن أن يبدأ إلا الآن. كما أن تحقيق المنجزات التي لم تتم في مرحلة الطباعة، والمتصلة بطبع المخطوط، وتسجيل الصوتي، يمكن الاضطلاع بها في المرحلة الرقمية التي تمكننا التقنيات الجديدة من الإنجاز على الوجه الأمثل. وقبل هذا وذاك من العوامل التي تفرض علينا إعادة النظر تلك، لا بد من الوعي أولا بأهمية هذا التراث السردي، وغيره، وتوفير السبل، والبنيات الملائمة لذلك سواء على المستوى الرسمي، أو الشعبي. ولعل ما يضطلع به معهد الشارقة للتراث، مثلا، يمكن أن يكون تجربة تحتذى، ونموذجا رائدا، لكل الأقطار العربية، ونحن لا نقلل من بعض المجهودات العربية في هذا السبيل، والتي ندعو لتضافرها، والتنسيق فيما بينها، لتجسيد العلاقة التي تربطنا بتراثنا، وتدفعنا إلى إعادة التفكير والبحث فيه بما يخدم مصالح الأمة العربية في العصر الرقمي، ويبرز ما يمكن ان يقدمه التراث السردي العربي للثقافة الإنسانية عامة.

قراءة التراث الأدبي:
السردي نموذجا[1]

"التراث لا يُنقل، لكنه يُستفتَح".
أندري مالرو 1935
"إننا لا نرث أرض أجدادنا ولكننا نسلمها إلى أطفالنا".

سانت إكسيبيري

مقدمة:

لكل أمة من الأمم تراثها الخاص بها، وهي تعتز به وتنافح عنه. غير أننا لا نجد أمة من الأمم تهتم بتراثها أكثر من الأمة العربية - الإسلامية. لذلك نجد أحاديثها عنه لا تنتهي إلا لتستأنف من جديد. فما أكثر ما تحدثنا عن التراث، لكننا في المقابل قلما بحثنا فيه من زاوية تدفعنا إلى تجاوز الحديث عنه بكيفية تقطع مع ما مارسناه، في زمن سابق، إلا ظاهريا. ولهذا السبب نجدنا في كل حقبة كبرى نستعيد الحديث عنه بلغة جديدة ولكن بذهنية قديمة. فما هي العوامل التي تجعل حديثنا عنه مكرورا، ولا نتقدم كثيرا في تجاوز الرؤيات التي راكمناها؟

لا شك أن التراث العربي واسع ومتعدد بالقياس إلى تراث العديد من الأمم المعاصرة. فعمره ينيف عن ستة عشر قرنا. وعمر التراث الأندلسي وحده يتعدى

---

(1) قدمت هذه الدراسة في الأصل إلى الندوة الدولية الثانية: قراءة التراث الأدبي واللغوي في الدراسات الحديثة، جامعة الملك سعود، كلية الآداب/ قسم اللغة العربية وآدابها، وصدرت ضمن منشورات الكلية، 1435 - 2014، ص311.

ثمانية قرون. كما أن الفضاء الجغرافي الذي أنتج في نطاقه كان شاسعا وممتدا. لكن هذا المدى الزماني والامتداد المكاني ليسا مبررا للخَوض فيه إلى ما لا نهاية بالكيفية نفسها. إن الخلل الجوهري يكمن في رأيي في أشكال القراءات التي اعتمدناها في تفاعلنا معه، وهذه القراءات المختلفة وليدة الذهنية التي نتصور بها هذا التراث. فلأي ضرورة نعود إلى قراءة التراث؟ ولأية غاية؟ إننا ما لم نجب عن هذين السؤالين بكيفية مغايرة لما مارسناه إلى الآن، سيظل السؤال مطروحا أبدا.

نرى من الضروري للجواب عن سؤال الضرورة والغاية، بالكيفية التي نقترح، أن نعود إلى جذور طرح قضية التراث العربي في الفكر العربي الحديث، لننتقل بعد ذلك إلى التراث الأدبي، ونمثل أخيرا، لذلك، بالتراث السردي، ونحاول من خلال هذا الرصد تتبع المراحل التي قطعتها قراءات التراث بوجه عام، غير مقيدين بالكشف عن طبيعة تلك القراءات فقط، ولكن سنعمل، من وراء ذلك، أيضا على اقتراح آفاق مغايرة لقراءات مستقبلية تسعى لتطوير فهمنا لهذا التراث من جهة، ولتحقيق تفاعل إيجابي معه، من جهة أخرى.

1. التراث العربي: القراءة والسياق

1. 1. العودة إلى التراث: الجذور والامتداد:

تحققت العودة إلى التراث العربي في العصر الحديث من خلال حقبتين كبيرتين: حقبة الاستعمار، من جهة، وحقبة ما بعد الاستقلال، من جهة ثانية. كانت البداية مع ما يعرف بعصر النهضة العربي الذي طرحت فيها مسألة الهوية العربية الإسلامية أمامَ الاستعمار. فكان الانكباب على التراث العربي تأكيدا لتلك الهوية ودفاعا عنها. وجاءت الحقبة الثانية بعد هزيمة حزيران لتناول التراث من زاوية مختلفة ساعية من وراء ذلك إلى تجديد النظر إليه بصورة مغايرة لما مورس في الحقبة الأولى.

1. 2. الإعداد للقراءة: القراءة التاريخية:

تمتد الحقبة الأولى من عصر النهضة إلى أواخر الستينيات حيث تم ترهين التراث من خلال التحقيق والقراءة التاريخية. كانت هذه الحقبة استكشافية، من حيث الجوهر، وتسعى إلى تقديم التراث العربي الإسلامي دليلا على أن لنا تاريخا يجب الاعتزاز به، والتعرف عليه، وتقديمه بديلا عما يمكن أن يقدمه لنا الغرب الاستعماري. لقد جاءت هذه القراءة في سياق السؤال النهضوي الكبير: من نحن؟ ومن الآخر؟ ولماذا تقدم الغرب في الوقت الذي تأخر العرب والمسلمون؟

كان الرجوع إلى التراث، في هذه الحقبة، محاولة لتثبيت الهوية والاختلاف وإثبات الذات. ولما كانت وسائط التواصل قد تحققت في هذا الوقت مع دخول الطباعة وظهور الصحافة إلى الوطن العربي، كانت عملية طبع التراث العربي الإسلامي ونقله من المخطوط إلى المطبوع مكرسة لإعداده للقراءة بهدف إعادة الصلة به واستكشافه، على المستوى الداخلي، وتقديمه إلى الآخر، على المستوى الخارجي، دليلا على أننا أمة لها تاريخ ومجد، لأن الاستعمار كان يتذرع بتحضير المجتمعات المختلفة التي استعمرها بدعوى أنها متخلفة ثقافيا وحضاريا.

من اللافت للانتباه، في هذه الحقبة، تأكيد كون الاستشراق لعب دورا كبيرا في هذه العملية "الإعداد للقراءة" لغايات تختلف عن تلك التي انتهجها العرب في اهتمامهم بتراثهم لأنها كانت تصب في مجرى أعم يتصل باستكشاف تراث مختلف الأمم والشعوب غير الأوربية بهدف إبراز وتأكيد "مركزية الحضارة الغربية"، عبر قراءة التراث في ضوء العلوم والمعارف التي تكونت لديه.

مكّن التلاقي، رغم التعارض، بين الرغبتين (العربية والغربية) في الإعداد للقراءة من العمل على نشر التراث العربي وطبع العديد من ذخائره، وجعلها متوفرة، عبر الطباعة، للتداول على نطاق واسع.

كان أهم إنجاز تحقق منذ هذه الحقبة هو تحديث أدوات قراءة التراث بظهور علم التحقيق الذي اتبع فيه الباحثون العرب المنهجية التي سار عليها الغربيون في قراءة تراثهم وتراث غيرهم من الأمم. فكانت المقارنة بين المَخطوطات ووضع المُناصَّات التفسيرية والتعليقية عملية تتيح التواصل من جديد مع التراث بكيفية متقدمة على ما كان سائدا قبل هذه الحقبة. ونجم عن ذلك ظهور نصوص التراث العربي بشكل يؤهلها لأن يتفاعل معها القارئ العربي المعاصر قراءة وفهما.

من نتائج طبع التراث وتحقيقه ونشره توفر ذخيرة نصية دفعت بالباحثين العرب إلى صياغة تاريخ له من لحظة تشكله إلى العصر الحديث. فظهرت مصنفات تعنى بتاريخ الأدب بمعناه العام، ونشطت المؤلفات التي تحاول رسم صورة عامة عن التاريخ الفكري والسياسي والأدبي. وكان العرب أيضا في عملية التأريخ هذه لتراثهم يسيرون على منهجية الغربيين في التاريخ، ويتأكد لنا ذلك بكون المستشرقين أيضا قد ساهموا بقسط وافر في هذا العمل.

كانت عملية التحقيق والتأريخ تتأسس على مناهج القراءة الفيلولوجية في ضبط النصوص والمقارنة بينها، وعلى ما تحقق في الدراسات الاجتماعية التي تولدت من التطور الذي عرفه "علم الاجتماع" منذ القرن التاسع عشر في أوربا. إن مصنفات جورجي زيدان والرافعي وأحمد أمين والعقاد وطه حسين وسواهم تصب جميعا في هذا الاتجاه الذي كان يرمي إلى تقديم قراءة للتراث بصورة تجعله يتقدم إلينا متكاملا ومنسجما، ويدل على ما عرفته الأمة العربية والإسلامية من تميز وتطور وعطاء في سلم الحضارة الإنسانية.

كانت هذه الحقبة ذات طبيعة استكشافية وتكوينية، على مستوى قراءتها للتراث، من جهة. كما أنها، من جهة ثانية، كانت تقصد إثبات الهوية الثقافية والحضارية العربية وإبراز الدور الحضاري الذي لعبه العرب وأثره حتى في الغرب الذي يقدم نفسه اليوم متطورا عن العرب وغيرهم من الأمم.

1. 3. إعادة القراءة: القراءة التأويلية:

بعد هزيمة 1967 ستظهر ملامح جديدة في قراءة التراث تتأسس على ما تراكم خلال الحقبة الأولى التي اعتبرناها محاولة لـ "الإعداد للقراءة" لأنها لعبت دورا كبيرا في ترهين جزء من التراث العربي، وتقديمه عبر تطوره في الزمن دليلا على الاختلاف وإثباتا للهوية الإسلامية التي يتميز بها التراث العربي عن نظيره الغربي.

تميزت مرحلة ما بعد الاستعمار بمحاولة بناء الدولة الوطنية. وكان للمد الثوري اليساري الذي كان سائدا أثره في تغيير مجرى قراءة التراث العربي الإسلامي، فبدأت تظهر ملامح قراءات جديدة اتخذت شكل مشاريع لتقديم صورة مغايرة لما أنجز في المرحلة الأولى. يبدو ذلك في أعمال الطيب تيزيني[1] وحسين مروة[2] ومحمد عابد الجابري[3] وأدونيس[4]، وأمثالهم.

حاولت هذه القراءة الجديدة إبراز أن التراث العربي ليس مثاليا كما صورته القراءة التاريخية، ولكنه ذو بعد مادي وعقلاني وحداثي. ويمكننا التفاعل معه في هذا العصر بجعله يلعب دورا في تعزيز المقاومة والنضال ضد الإمبريالية وامتداداتها في الوطن العربي. كانت القراءات في هذه المرحلة تستمد إطارها المنهجي والنظري من النظريات المادية والفلسفة الماركسية في قراءة التاريخ والمجتمع والفكر، بشكل أو بآخر. وكان هدفها المركزي يتمثل في الوقوف على الجوانب المعارضة في التراث العربي.

---

(1) تيزيني، طيب. "مشروع رؤية جديدة للفكر العربي في العصر الوسيط". دار دمشق، ط الأولى، 1971.

(2) مروة، حسين. النزعات المادية في الفلسفة العربية والإسلامية. دار الفارابي، ط. الثانية، 2008.

(3) الجابري، محمد عابد. نحن والتراث: قراءات معاصرة في تراثنا الفلسفي، دار الطليعة، ط. الأولى، 1980.

(4) أدونيس، علي أحمد سعيد. الثابت والمتحول: بحث في الإبداع والاتباع عند العرب. دار الساقي، بيروت، ط. السابعة 1994.

اعتبرنا هذه القراءة "إعادة" للقراءة لأنها كانت تحاول تقديم تأويل جديد للتراث العربي بالكشف عن جوانب لم يكن يعنى بها الباحثون في الحقبة السابقة. وفي هذا التأويل الجديد كانت تتم مقاربة التراث العربي من خلال محاولة سحب البساط من "التراثيين"، بغية الكشف عن جوانب أخرى في التراث تبرز صلته بالعصر، وأنه ليس في تعارض مع مختلف القيم السائدة فيه من عقلانية ونزعات مادية وحركات ثورية وحداثة.

من الإعداد للقراءة إلى إعادة القراءة ننتقل في الزمان من حقبة تسعى إلى تشكيل صورة عن التراث إلى محاولة تكوين صورة نقيض. وفي الحالتين معا، لم يكن يقرأ التراث إلا لضرورة حضارية، ولغاية فكرية: إثبات أن التراث يمكن أن نسترجعه للتصدي للآخر، سواء كان هذا الآخر هو الأجنبي، أو الآخر الذي يريد توظيفه للحيلولة دون التقدم. وفي الحالتين معا، كانت القراءة موجهة ومنتقاة لخدمة تصورات تتصل بالحقبة التاريخية التي أنجزت فيها تلك القراءات، وما صاحبها من تطورات تمس الكيان والواقع وتدعو إلى التفكير في المستقبل.

2. التراث الأدبي: ما قبل البنيوية وما بعدها:

2. 1. حقبتان:

لم تختلف القراءات الأدبية للتراث الأدبي عن نظيرتها التي مورست في جوانب أخرى منه. إنها تتصل جميعا بسياقات واحدة، وذهنية موحدة، رغم الخصوصيات التي يزخر بها التراث الأدبي. فتحقيق النصوص والمقاربة التاريخية مشتركة، كما أن الاستعانة بمناهج المستشرقين في تحليل النصوص الأدبية والتأريخ لها من منظور ينطلق من الفيلولوجيا أو بالاستفادة من العلوم الإنسانية، وخاصة الدراسات الاجتماعية هيمن في الحقبة الاستعمارية، بينما تم الاهتمام بالدراسات الاجتماعية في أبعادها اللانسونية والبنيوية التكوينية

والنفسية، وخاصة مع الفرويدية، في الحقبة الثانية مع اهتمام أكثر بالأبعاد الإيديولوجية في قراءة التراث الأدبي. هذا الطابع العام المشترك في تناول التراث كما رصدناه في النقطة الأولى، تم على مستوى التراث الأدبي بكيفية مختلفة نسبيا تجعلنا نتجاوز التقسيم الذي قدمنا إلى تقسيم آخر بين حقبتين كبيرتين: ما قبل البنيوية وما بعدها.

2. 2. حقبة ما قبل البنيوية:

داخل هذه الحقبة يمكننا التمييز بين حقبتين كبيرتين تطورت فيهما العلاقة مع التراث الأدبي من صنعة النص (من خلال التحقيق والتأريخ) إلى دراسته من الخارج.

2. 2. 1. صنعة النص:

ونعني بها تحقيق النصوص الأدبية والتاريخ لها. ولقد استمرت هذه الحقبة تقريبا إلى أواخر الثمانينيات حيث تم تحقيق عدد لا يحصى من التراث الأدبي، سواء في جانبه الإبداعي والنقدي، كما أنجزت دراسات مونوغرافية لحقب معينة أو أقاليم خاصة أو لأدباء ونقاد محددين. ولقد ساهمت هذه الحقبة في توفير جزء هام من التراث الأدبي باعتباره مادة قابلة لأن تكشف عن غنى التراث الأدبي العربي وتنوع عصوره وحقبه وتجاربه.

2. 2. 2. الدراسات الخارجية:

تمت العناية في هذه الحقبة، وقد جاءت متداخلة مع سابقتها وامتدادا وتطويرا لها، بتقديم قراءات للتراث الأدبي تمتح من المناهج التي كانت سائدة في هذه الحقبة التي جاء العديد منها محاولة لتجاوز ما كان سائدا في بداية القرن العشرين. وحين نعتبر هذه القراءات خارجية من المنظور البنيوي فلأنها كانت تهتم بشكل خاص بالمعلومات المتصلة بالأديب أو العصر الذي عاش فيه. كما

أنها كانت تلجأ إلى التأويل حين توظف المنهج النفسي مثلا، ونجد مصداقا لذلك في تحليلات العقاد[1] والنويهي[2] لأبي نواس. ويمكن التأكيد على ذلك أيضا من خلال قراءة الطاهر لبيب[3] للغزل العذري باعتماد سوسيولوجيا الأدب. ومن المحاولات التي سعت إلى قراءة جديدة للتراث الأدبي العربي، من الزاوية التاريخية، يمكن أن نسوق دراسة أدونيس حول الثابت والمتحول، ولاسيما في القسمين الخاصين بالأصول وتأصيل الأصول، حيث عمل على تقديم قراءة تستند إلى تجاوز القراءة التاريخية التقليدية.

2. 3. حقبة البنيوية وما بعدها:

سمحت المرحلة البنيوية منذ أواخر السبعينيات في الوطن العربي، والتي تم فيها الانتباه إلى ضرورة معالجة الأدب من الداخل أن تطورت العلاقة مع التراث من منظور مختلف، فبات الاهتمام بالشكل من خلال الالتفات إلى الدراسات البلاغية العربية. وكان لتحقيق بعض النصوص البلاغية المغاربية لحازم القرطاجني[4] والسجلماسي[5] وابن البناء المراكشي[6] أثرها الكبير في إبراز خصوصية هذا التراث البلاغي التي لم يُنتبه إلى خصوبتها في المرحلة السابقة. وقدمت هذه النصوص على أنها تشكل انزياحا عن السائد، فتعاملت معها العديد

(1) العقاد، عبد محمود. أبو نواس، الحسن بن هانئ، دراسة في التحليل النفساني والنقد التاريخي، مكتبة الأنجلو المصرية، بدون تاريخ.

(2) النويهي، محمد. نفسية أبي نواس، محمد النويهي. مكتبة النهضة المصرية، القاهرة 1953.

(3) لبيب، الطاهر. سوسيولوجيا الغزل العربي: الشعر العذري نموذجا، المنظمة العربية للترجمة - لبنان 2009.

(4) حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء. تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة: بيروت، دار الغرب الإسلامي، ط. 1981.

(5) السجلماسي، أبو محمد القاسم. المنزع البديع في تجنيس اساليب البديع. تحقيق علال الغازي، مكتبة المعارف، الرباط، ط الأولى، 1980.

(6) ابن البناء المراكشي، أبو أحمد بن محمد بن عثمان الأزدي. الروض المريع في صناعة البديع. تحقيق رضوان بنشقرون: دار النشر المغربية، الدار البيضاء، ط. 1، 1985.

من البحوث والكتب على أساس قيمتها التي يمكن أن تسهم في تجديد الدراسة الأدبية العربية، وأنها يمكن أن تكون بديلا عن البنيوية الغربية. يمكننا أن نشير هنا إلى بعض هذه الكتب مثل: الصورة الفنية لجابر عصفور[1]، وجدلية الخفاء والتجلي[2] لكمال أبو ديب. ويمكن اعتبار الكتاب الذي ترجم تحت عنوان "الشعرية العربية"[3] لجمال الدين بن الشيخ، وفي سيمياء الشعر القديم لمحمد مفتاح[4] محاولة مختلفة لقراءة الشعر العربي قراءة بنيوية وسيميائية.

وكان من بين آثار هذه القراءة، في علاقتها بالتراث الأدبي العربي، أن طرح السؤال: "هل عندنا نظرية نقدية عربية؟" وليس المقصود بذلك غير تقديم بديل للقراءات التي ظلت تمتح من النظريات الغربية.

إن قراءة التراث الأدبي العربي من خلال الحقبتين الأولى والثانية، وإن اتخذ على مستوى المنهج، بعدين خارجي يهتم بمحتويات ومضامين التراث، من جهة، أو ببنياته وأشكاله، من جهة ثانية، كانت تتم بناء على ضرورة الاستكشاف أو الكشف عن خصوصيته، التي تقدم لغاية مركزية هي غنى هذا التراث الأدبي في مقابل التراث الأدبي الغربي، من لدن ممثلي الحقبة الأولى، أو على الأقل لإثبات أن هذا التراث لا يقل أهمية عن صورة التراث الأدبي الغربي، وأنه غير مختلف عنه، كما كان يدعي المستشرقون وأتباعهم الذين كانوا يعتبرونه قاصرا عن استيعاب العديد من الأجناس أو الأنواع التي يحفل بها التراث الغربي. وسيظهر لنا هذا واضحا مع التراث السردي العربي.

---

(1) عصفور، جابر. الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي. دار المعارف، القاهرة، ط. الأولى، 1980.

(2) أبو ديب، كمال. جدلية الخفاء والتجلي: دراسات بنيوية في الشعر. دار العلم للملايين، بيروت. ط2، 1981.

(3) ابن الشيخ، جمال الدين. الشعرية العربية، ترجمة مبارك حنون ومحمد الولي ومحمد أوراغ، الطبعة الفرنسية 1976، دار توبقال، الدار البيضاء، 1996.

(4) مفتاح، محمد. في سيمياء الشعر القديم. دار الثقافة. الدار البيضاء. ط. 1، 1984.

3. قراءة التراث السردي:

إن الاهتمام بالسرد العربي حديث جدا بالقياس إلى الفكر الأدبي العربي الشعري والنقدي البلاغي. لم يبدأ هذا الاهتمام، بشكل جدي، إلا مع الحقبة البنيوية، رغم أننا نجد اهتماما ببعض التجليات السردية العربية أحيانا، ولا سيما ما اتصل منها بالسرد ذي الأصول الشفاهية، قبل بروز البنيوية في الفكر الأدبي العربي.

جاء الالتفات إلى السرد العربي أولا رد فعل على الاتهامات التي كان يرددها الاستشراق عن الذهنية والخيال العربيين، وعن خلو التراث العربي من الملاحم والقصص والروايات. فكانت قراءات فاروق خورشيد، مثلا، "الرواية العربية في عصر التجميع"[1]، ومن يسير في فلكه، محاولة للرد على مختلف تلك الاتهامات، وكان تناول بعض النصوص السردية من التراث الشفاهي المدون مثل كتب الأخبار والسير الشعبية لإثبات توفر التراث العربي على ما في نظيره الغربي. لقد قدم السرد العربي، من خلال القراءات الأدبية ما قبل البنيوية باعتباره دليلا على غنى التراث العربي، وأنه لا يقل أهمية عن التراث الأوربي. جاءت قراءات هذه الحقبة دفعا لاتهامات ودفاعا عن التراث السردي العربي.

في غياب تراث نقدي عربي يتصل بالسرد بشكل مباشر، كان لمنجزات التحليل السردي الغربي أثره في تطوير قراءة السرد العربي. لذلك سنجد المقاربات تتعدد بتعدد المناهج والتصورات السردية المعتمدة في تناول السرد الغربي. ولما كانت كل النظريات السردية الغربية التي اعتمد عليها الباحث العربي في قراءة السرد العربي قد تشكلت بدورها خلال الحقبة البنيوية كان انطلاقه من هذه النظريات خلفية لقراءة التراث السردي العربي.

إن أغلب الدراسات التي اهتمت بالسرد العربي نجدها اهتمت بصورة أساسية بالتراث بالسرد الشعبي، في المقام الأول، إلى جانب السرد المنتمي إلى

---

(1) خورشيد، فاروق. في الرواية العربية: عصر التجميع. دار الشروق، بيروت، ط. 2، 1975.

الثقافة العالمة، في مستوى ثان. ويبدو ذلك بجلاء في كون المقامات والليالي حظيتا معا بدراسات كثيرة. كما أن الأخبار والحكايات ذات الطابع العجائبي استقطبت اهتمام الدارسين والباحثين. يمكن تقديم نماذج لذلك من خلال أعمال باحثين من أمثال: محمود طرشونة حول المهمشين والمقامات[1] وعبد الفتاح كيليطو حول المقامات[2] وفدوى مالطي دو جلاس[3] وعبد الله إبراهيم[4] ومحمد رجب النجار حول حكايات الشطار والعيارين والسير والملاحم[5] ونبيلة إبراهيم حول سيرة الأميرة ذات الهمة[6] ومحمد القاضي حول الخبر في الثقافة العربية[7]،،،

يجمع بين مختلف هذه الدراسات، على ما بينها من اختلافات نظرية ومنهجية، هاجس تناول السرد العربي من زاوية تراعي خصوصية السرد من جهة، ومقاربته بالاعتماد على الجوانب الشكلية والدلالية أو حتى التأويلية. لذلك نجدها تعتمد بصورة كبيرة على محاولة تحليل المتن السردي العربي بدون الهواجس التي كانت تتحكم في رؤية الذين اهتموا بالقصص العربي في المرحلة السابقة. كما أن قراءاتهم، وهي تستند إلى الأدبيات البنيوية في تحليل السرد، كانت تعنى عناية خاصة بالكشف عن التقنيات والإجراءات التي

(1) Tarchuna, Mahmoud. Les Marginaux dans les Récits Picaresques arabes et espagnols, Publications de l'Université de Tunis. 1982.

(2) كيليطو، عبد الفتاح. المقامات: السرد والأنساق الثقافية. ترجمة عبد الكبير الشرقاوي. دار توبقال، الدار البيضاء، 200.

(3) دو جلاس، فدوى مالطي. بناء النص التراثي: دراسات في الأدب والتراجم. دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد. دت.

(4) إبراهيم، عبد الله. السردية العربية: بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي. المركز الثقافي العربي، بيروت، ط. الأولى، 1992.

(5) النجار، محمد رجب. التراث القصصي في الأدب العربي، منشورات ذات السلاسل، ط. الأولى، 1995.

(6) إبراهيم، نبيلة. سيرة الأميرة ذات الهمة: دراسة مقارنة. دار النهضة العربية، د.ت.

(7) القاضي، محمد. الخبر في الأدب العربي: دراسة في السردية العربية. كلية الآداب منوبة (تونس)، ودار الغرب الإسلامي (بيروت)، ط. الأولى، 1998.

استعملها الراوي العربي في تقديم عوالمه الحكائية والسردية، مع طرح بعض القضايا التي تتصل تارة بالأنواع السردية، أو محاولة تقديم تاريخ للسرد العربي.

يمكن اعتبار القراءة العربية للتراث السردي منطلقا أساسيا للتعامل مع التّراث العربي، ولاسيما في الحقبة البنيوية، من وجهة نظر مختلفة عما نجده في القراءات السابقة للتراث في مختلف تجلياته. لقد تجاوزت البعد الإيديولوجي الذي كان مهيمنا في الحقبة السابقة حيث كانت الرؤية المتحكمة في التعامل مع التراث ذات هواجس فكرية وسجالية بشكل أو بآخر، سواء كان هذا السجال يتخذ مظهرا برانيا مع الغرب، أو داخليا بين مختلف التصورات العربية المتناقضة والمتصارعة.

لكن عدم استثمار منجزات الحقبة البنيوية على أتم وجه، جعل تلك القراءات تقف عند حدود استكشاف التراث السردي العربي وتقديمه باعتباره تثمينا للجهود الروائية المعاصرة، أو استثمارا لإبراز تفاعل الروائي العربي مع تراثنا السردي. لذلك ما إن بدأ الحديث في مجالنا العربي عن نهاية البنيوية أو ما بعدها حتى عادت القراءات السردية، من جديد إلى الإيديولوجيا متخذة عناوين مثل النقد الثقافي أو ما بعد الاستعمار، ليفرغ بذلك التحليل السردي للتراث العربي من الأسئلة والقضايا التي كانت قد أثيرت خلال الحقبة البنيوية، وتصبح بذلك القراءات السردية نظير غيرها من القراءات العربية المتصلة بالأدب أو الفن أو الفكر عموما.

4. آفاق القراءة: أو على سبيل التركيب:

إن القراءات التّي رصدناها، تطوريا، من خلال تفاعلها مع التراث العربي عموما، والأدبي خاصة، والسردي بكيفية أخص، تتراوح بين:

1. **القراءة التاريخية**: التي تحاول رصد التطور الذي عرفه التراث العربي في صيرورته التاريخية بهدف إبراز التواصل بين الماضي والحاضر،

من جهة، أو بغية تثبيت كون التراث العربي يتضمن جوانب أخرى غير تلك التي وقفت عليها القراءة التاريخية في بداياتها، وأن تلك الجوانب لا تتعارض مع العصر وبعض القيم الإنسانية.

2. **القراءة الإيديولوجية**: تسعى هذه القراءة إلى الوقوف مع ما يتلاءم مع التصورات المعاصرة من جهة الاصطفاف السياسي، فتعمل على إبرازها مسقطة إياها على الماضي بهدف الكشف عن الظواهر المعارضة في التراث (الصعاليك - الحركات السرية والثورية،،،) وتقديمها باعتبارها التراث الأكثر أصالة وحيوية، والذي ينبغي أن يتكرس على حساب التراث الآخر.

لا تختلف هاتان القراءتان من حيث الجوهر. فإذا كانت القراءة الأولى ترمي إلى تقديم الماضي بديلا عن الحاضر بهدف استرجاعه، والانطلاق منه للتلاؤم مع العصر، كانت الثانية تنطلق من الحاضر لتذهب إلى التراث لتعزيز مواقفها وتصوراتها للعالم والواقع. إنهما معا قراءتان تقومان على الإسقاط والانتقاء، لأن كلا منهما تختار من التراث ما يتلاءم مع رؤياتها ومواقفها.

3. **القراءة النقدية**: ونجد هذه القراءة بصورة خاصة في القراءات المتصلة بالأدب عموما والسرد خاصة. إنها بانطلاقها من المناهج النقدية الأدبية ظلت بشكل أو بآخر، وخاصة في الحقبة البنيوية تتعامل مع نصوص التراث، تعاملها مع أي نص أدبي، دون أن تتوفر على الهواجس النظرية والمنهجية التي تدفع في اتجاه تشكيل رؤية جديدة ومغايرة للتراث، وخاصة ما اتصل منه بالسرد الذي لم يتم الاهتمام به قديما، ولا حديثا.

إن هذه القراءات الثلاث لا يمكنها إلا أن تجعلنا دائما نتحدث عن التراث، ونعود إليه كلما تطورت أدواتنا المنهجية أو اشتدت الهواجس الوجودية على إثر

منعطفات تاريخية كبرى، ولا تتجدد لدينا سوى اللغة التي نتحدث بها عنه، أما الرؤية فتظل هي نفسها، وإن اتخذت مظاهر خارجية مختلفة.

إن التراث لا يسترجع ولكنه يستفتح أو يستغزى على حد تعبير أندري مالرو. وليس للاستفتاح من معنى غير البحث فيه بأسئلة عميقة تتعدى الظرف التاريخي الذي نعيش فيه وتوفير العدة النظرية والإجرائية الضرورية لذلك. ولا يمكن أن يتأتى ذلك إلا باعتماد النظرة العلمية التي تمكننا أولا من فهمه ثم العمل بعد ذلك على تفسيره وتأويله. لكن كل القراءات التي قمنا بها منذ عصر النهضة إلى الآن، وإن تعددت الاتجاهات والمقاربات فإنها لا تصب إلا في اتجاه التأويل، وهو موقف عن إعلان توظيف التراث لغايات مقصودة، ولفائدة محدودة لا يمكنها تجاوز الحقبة التاريخية التي ظهرت فيها.

الاستشراق والسرد العربي

1. تقديم:

1. 1. السجال السياسي أم النقد الثقافي؟

تكونت مع الزمان عند العرب رؤية نمطية عن الاستشراق والغرب، تماما كما كون الاستشراق صورة نمطية عن الشرق. بل إن هذه الصورة هي التي ولدت تلك الرؤية تماما كما خلقت هذه الرؤية تلك الصورة. وبين الرؤية العربية والصورة الغربية مسافة تملؤها المعرفة الموجهة، والوجدان المكلوم بثقل التأخر التاريخي، وطول تركة العلاقة غير المتكافئة. لذلك ستظل الرؤية ناقصة، والصورة مضببة، حتى ينقشع الضباب وتكتمل البصيرة. فمتى يمكن أن يتحقق ذلك؟ هل بالسجال النقدي مع الاستشراق عن طريق التصدي لزيف أطروحاته والكشف عن أوهامه وتصويب أخطائه؟ أم بالنقد الثقافي الذي يرمي إلى تحليل خطابه وتجسيد خلفياته والكشف عن مركزيته وتوجيه مسار العلاقة شرق - غرب إلى وجهة أخرى غير القائمة منذ زمان؟

1. 2. صورتان للاستشراق:

لقد تكونت في صيرورة طويلة مع الاستشراق صورة مركبة: تسعى الأولى إلى الوقوف في وجه الاستشراق، وترمي الثانية إلى استكشاف عوالمه. فكان السجال، وكان النقد الثقافي.

لطالما مارسنا السجال بهدف الرد على الاستشراق وملأنا رفوف المكتبات بالكتب والدراسات وأشغال الندوات التي تصب مجتمعة في مجرى الرد

بمكيالين. ولا تزال في كنانة السجال سهام كثيرة ممكنة ومحتملة. وجاء النقد الثقافي مع عمل إدوارد سعيد لتحريف مسار العلاقة مع الاستشراق وتشكيل خطاب آخر حوله لأهداف ومقاصد مختلفة.

2. الصورة النمطية عن الاستشراق:

2. 1. الدور الخطير للاستشراق:

سنتوقف لإبراز الصورة النمطية عن الاستشراق من كتاب محمد خليفة حسن أحمد الموسوم ب: "آثار الفكر الاستشراقي في المجتمعات الإسلامية"[1] لأننا نرى، بسبب حداثته، أنه يجتمع فيه ما تفرق من ملامح هذه الصورة وخصائصها في العديد من المصنفات العربية حول الظاهرة.

يكرس المؤلف كتابه هذا لإبراز آثار الاستشراق على المجتمع العربي الإسلامي، مميزا، في ذلك، بين **آثار إيجابية** وأخرى سلبية. ينطلق أولا من مصادرة يثبتها في المقدمة، وهي دالة على موقفه بوضوح، وسنثبتها كاملة بدون تعليق. يقول محمد خليفة:

"الفكر الاستشراقي، **في معظمه**، حركة فكرية غربية مضادة للإسلام والمسلمين. وقد ترك هذا الفكر **آثارا سلبية كثيرة** في الفكر الإسلامي تظهر بصماتها واضحة في المجتمعات الإسلامية وفي أنشطتها المختلفة. ويعتبر الاستشراق **مسؤولا مسؤولية مباشرة عن عملية الغزو والفكر المتواصل للثقافة الإسلامية إذ لا يكاد يخلو مجال من مجالات الحياة الإسلامية من أثر للفكر الاستشراقي**". (ص9). (التشديد مني).

ثم تتوالى الفصول التي يمكن تقسيمها إلى قسمين اثنين: قسم أول ويضم ستة فصول تدور مجتمعة حول الآثار السلبية للاستشراق على الإنسان

---

(1) آثار المستشرقين في المجتمعات العربية، محمد خليفة حسن أحمد، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، القاهرة1997.

والمجتمع العربي الإسلامي. ويمتد هذا القسم على حوالي مئة وعشرين صفحة. أما القسم الثاني فمجاله "الآثار الإيجابية" ولا يتسع لأكثر من فصل هو السابع الذي جاء في أقل من حوالي عشرين صفحة.

2. 2. الآثار السلبية للاستشراق:

يتتبع الدارس آثار الاستشراق السلبية أولا في المجال الديني فيبين ذلك من خلال: إثارة الشكوك في العقيدة وتشويه صورة الإسلام والتعظيم من شؤون الفرق الدينية والتركيز على الطوائف والأقليات والتمكين للصهيونية وعملية التنصير. أما الفصل الثاني فجعله للآثار السياسية السلبية التي تبدو من خلال: التمكين للاستعمار وبعث القوميات وإسقاط الخلافة الإسلامية وتجزئة الأمة ونشر النظم السياسية الغربية.

وتبرز آثار الاستشراق السلبية على المستوى الاجتماعي من خلال تغريب المجتمع المسلم عبر التأثير على قيم الأسرة والهجوم على المرأة العربية الإسلامية وانتقاد تعدد الزوجات. أما في الاقتصاد فتبدو هذه الآثار السلبية في تدهور الاقتصاد الإسلامي.

وفي المجال الثقافي والفكري تكمن آثار الاستشراق السلبية في تشتيت الجهود الفكرية والثقافية للمسلمين ونشر القيم الغربية والفكر غير العقلي وتشجيع الثقافات القومية. كما أن هذه الآثار امتدت إلى المجال العلمي فبرزت من خلال التشكيك في مصادر العلوم الإسلامية وفي أصالة الفكر الإسلامي والشريعة والفقه والنحو والأدب واللغة والحضارة الإسلامية عموما.

هذه بضعة من الآثار السلبيّة، تبرز لنا، كما نلاحظ ولو من خلال استعراض هذه العناوين، أن الاستشراق لم يترك مجالا لم يضع عليه بصماته السحرية التي حولته من موجب إلى سالب. ألا يبدو لنا الاستشراق، من خلال هذه الصورة، أنه ليس فقط رأس حربة، ولكنه المسؤول المباشر عن كل السلبيات التي يتخبط

فيها العالم العربي والإسلامي؟ ولعله لهذا الاعتبار نجد كل الكتابات العربية، رغم اختلاف توجهات أصحابها، تصب في هذا المَجرى[1]. وتسعى بكل ما أوتيت من قدرة على الحجاج والسجال على الرد عليه لتصويب أخطائه التي جاءت قصدا أو عن جهل، وذلك بغية التبصير بخلفياته وسياقات ممارساته.

2. 3. الآثار الإيجابية للاستشراق:

إن السلبيات، كما سجلنا من خلال هذا العرض لا حصر لها. لكن وسط هذه النقم التي لا تحصى، بعض النعم التي تبدو لنا من خلال أعمال بعض المستشرقين، وهم قلة قليلة بالقياس إلى نظرائهم المتواطئين مع الاستعمار والصهيونية وحركات التنصير. مع هذه الفئة القليلة يمكن أن نتحدث عن إيجابيات (ص 129)، وهي، كما يسطرها لنا محمد خليفة تتخذ المظاهر التالية:

أ. **الوصف والتقييم**: تتميز الدراسات الاستشراقية بكونها وصفية وتقييمية في آن واحد. ويبدو الجانب الوصفي أقرب ما يكون إلى الموضوعية العلمية لأنه يتصل بالمعلومات التي تكشف الضوء عن مجالات الفكر الإسلامي المختلفة. أما الجانب التقييمي فيجب عزله عن الوصف ويستدعي الرد عليه.

---

(1) أصدرت المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم كتابا يحمل عنوان "مناهج المستشرقين في الدراسات العربية الإسلامية" في جزئين، بمناسبة الاحتفاء بالقرن الخامس عشر الهجري، بالتنسيق مع مكتب التربية العربي لدول الخليج، وشارك فيه مجموعة من الباحثين والدارسين العرب، وفي اختصاصات متعددة مست مختلف الجوانب التي اهتم بها الاستشراق. وتبين المقدمة التي وقعها المسؤولان عن المنظمتين أن الهدف من الكتاب هو: تصويب الأخطاء التي ارتكبها المستشرقون عن قصد أو عن جهل وسوء فهم، والتصدي للمناهج التي اعتمدها المستشرقون في تناول الحضارة العربية الإسلامية، وتحذير الشباب المسلم من مخاطر التأثر بمناهج المستشرقين.

صدر الكتاب عن: إدارة الثقافة، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، تونس، 1985.

ب. **الشرق والشرق الآخر**: يؤاخذ المؤلف على المسلمين نظرتهم إلى الاستشراق نظرة جزئية (ولعله واحد منهم) لأنهم لا ينظرون إلى الاستشراق في شموليته كحركة غربية مهتمة بالشرق ككل، وليس بالشرق المسلم فقط. "ما كتبه الاستشراق عن الشعوب الشرقية غير الإسلامية (الهند – الصين إفريقيا،،،) يعتبر أضعاف ما كتبه المستشرقون عن الشعوب الإسلامية" (ص 132). يستخلص المؤلف من هذه المقارنة جدوى دراسة المستشرقين لذلك الشرق الآخر وإيجابياتها لأنها تقدم لنا معرفة بهذا الشرق: "وفي هذه **المعرفة** الاستشراقية بالشعوب غير الإسلامية **فوائد عظيمة** للمسلمين". فهي تفيد الداعية الإسلامي، وتهم واضعي السياسات الإسلامية في العصر الحديث، بهدف بناء استراتيجية إسلامية شاملة تجاهها لأهميتها السياسية والاقتصادية في عالم اليوم والغد؟

ج. **الاستشراق والغرب**: يؤاخذ المؤلف كذلك على الباحثين عدم اهتمامهم بتأثير الفكر الاستشراقي في الغرب، لأن المعرفة التي نقلها الاستشراق إلى الغرب كان لها دور كبير في تطوير الفكر الغربي وتعديل مسيرته في بعض الأحيان. ويستشهد لذلك بكون عملية الترجمة التي أقدم عليها المستشرقون قبل عصر النهضة كان لها دور في تطوير العلوم في الغرب. كما أن ترجمة الفكر الديني الإسلامي أدى إلى تطوير الفكر الديني اليهودي والمسيحي. ويبين أخيرا أثر ترجمة المستشرقين ودورهم في نقل الآثار الأدبية والفنية الإسلامية إلى اللغات الغربية. ولقد كان لذلك أثر بالغ على الأدباء والفنانين الذين انبهروا بالموضوعات الأدبية الشرقية، فزاوجوا بينها وبين الموضوع الغربي في أعمالهم فقدموا أعمالا رائعة. وينهي حديثه عن أثر الاستشراق في الغرب بالإشارة إلى أن أعمالهم وترجماتهم جعلت

العديد من الغربيين يدخلون في الإسلام، ومن بينهم مستشرقون يقدم لنا لائحة بأسماء المشهورين منهم.

وفي نهاية الصفحة (137) يسجل تحت عنوان "إيجابيات أخرى" يبين لنا فيها دور المستشرقين في تحقيق التراث والكشف عن المخطوطات وعمل الفهارس. كما أنهم ساهموا في تطوير منهج نقدي للبحث في التراث الإسلامي نتج عنه إيقاظ الوعي المنهجي لدى المسلمين. ومن آثار هذا البعد بروز المنهج المقارن بين الإسلام والأديان الأخرى. ويثني على مجهوداتهم في تطوير نظامنا التعليمي والتربوي، حتى صارت الجامعات العربية تعتمد على المناهج العلمية في التربية والتعليم. ويخلص أخيرا إلى القول: "إن المواجهة الفكرية للاستشراق يجب أن تركز على السلبيات وتستفيد من الإيجابيات" (ص140).

2. 4. عناصر الصورة الاستشراقية:

نستخلص من خلال ما يقدمه لنا المؤلف من آثار سلبية وإيجابية هذه الأطروحة التي يبسطها على النحو التالي: "**الاستشراقيات امتداد طبيعي للإسرائيليات**" (ص144). ويقتضي الواجب تلخيص الفكر الإسلامي من "الإسرائيليات" القديمة و"الاستشراقيات" الحديثة. وهذا هو الدور الذي يجب أن يقوم به العلماء المسلمون.

هذه هي الأطروحة عليها مدار الكتاب بكامله. وتبعا لذلك فالاستشراق هو المسؤول عن كل ما يتخبط فيه العالم العربي والإسلامي من مشاكل مختلفة. وهذه هي الصورة بكل ألوانها وأطيافها وأبعادها التي يسهم المؤلف في تكوينها عن الاستشراق بهدف مواجهته والتصدي له. وهي لا تختلف إلا في صيغة التعبير ونوع العرض عن أغلب ما هو مكتوب عن الاستشراق من لدن بعض الباحثين العرب.

إذا أردنا إعادة لملمة عناصر هذه الصورة من خلال مختلف مكوناتها سنجد أنفسنا أمام المظاهر التالية:

أ. **خلفية الصورة**: الاستشراق كان أبدا في خدمة الغرب والاستعمار وحركة التنصير. ورغم وجود آليات حديثة للتنصير، فلا يزال الاستشراق يقدم هذه الخدمة بما أنتجه، وينتجه، من خدمات معرفية للغرب.

ب. **الصورة**: يزدوج الاستشراق إلى صنفين اثنين: منصفون ومغرضون. لكن المغرضين أكثر عددا من المنصفين. كما أن للاستشراق سلبيات وإيجابيات، وسلبياته أكثر من إيجابياته.

ج. **قراءة الصورة**: بما أن الاستشراق "ظاهرة فكرية قديمة، باقية ومستمرة، طالما أن الصراع بين الشرق والغرب باق على مستوياته الدينية والسياسية الفكرية" (ص139)، فإن تعاملنا معه يجب أن يرتقي إلى مواجهته بالعقل والنقاش العلمي. لذلك يجب، في هذا الإطار، الانحياز إلى جانب المنصفين، والاستفادة من الإيجابيات التي علينا أن نستفيد منها، وبصورة أساسية في التعرف على الشرق الآخر بهدف ممارسة الدعوة وتخطيط السياسة. وفي الوقت نفسه يجب التصدي لمختلف أثاره السلبية على المجتمعات الإسلامية وبمختلف الأشكال والأساليب لتصحيحها وإثارة الاهتمام إلى مخاطرها.

عندما نتأمل جيدا هذه الصورة، وهي عينة دالة على أغلب ما كتب عن الاستشراق، نجد السجال هو المهيمن في طريقة التعامل. فالانتقاء والتقسيم الثنائي والتعميم هي السمات الغالبة على هذه الصورة. والمبدأ الذي نحتكم إليه في تقييم الاستشراق يكمن في مدى "رؤيته" إلينا و"نوعية" هذه الرؤية. فإذا انتبه إلى مظاهر إيجابية في تراثنا اعتبرناه "منصفا"، وإلا عد "مغرضا". وإذا قدم "معرفة" **إيجابية** عنا، اعتبرناها داخلة في "**الوصف العلمي الموضوعي**". وإذا كانت هذه "**المعرفة**" تقدم عناصر "سلبية "عنا رأيناها "**تقييما**" ذاتيا، يخدم الآخر، لأنه يسعى إلى تشويه الصورة العربية الإسلامية.

هـذه الرؤيـة التـي تحكـم تعاملنـا مـع الاستشـراق تجعـل وعينـا بـدوره وممارساته مبنية على الانتقاء. وعندما يتأسس هذا الانتقاء على خلفية محددة، تنهض على أساس السجال الإيديولوجي، لا الحوار العلمي، لا نكون نرى من أعماله إلا جانب الصورة "المشرقة" التي رسمها عنا. ومعنى ذلك، بتعبير آخر، أننا لا نود منه إلا أن يرسم الصورة التي نريد منه. وإلا عددنا الصورة مشوهة، وهي ليست صورتنا، لأن عندنا "صورة" عن صورتنا.

إن نقد الاستشراق هنا يأخذ بعدا ذاتيا لا موضوعيا لأننا نطالب منه أن يكوّن عنا الصورة التي نريد أن نراها، وليس كما "يراها" هو، بغض النظر عن خلفياته ونوعية رؤيته. لكل ذلك تتشابه معالم الصورة التي كوناها عن الاستشراق رغم الفروقات البسيطة جدا التي يمكن أن تكون موضوع اهتمام بعض الدارسين.

يبدو لنا ذلك بجلاء فيما ذهب إليه المؤلف وهو يميز بين دراسة الاستشراق للشرق الآخر، ودراسته لشرقنا العربي الإسلامي. أليس في هذا الموقف تناقض واضح؟ دراسة الاستشراق للشرق الآخر مفيدة لأنها تقدم لنا معلومات ومعرفة عن هذا الشرق الذي نود التعامل معه سياسيا ودينيا؟ ما هو الفرق بين الداعية الإسلامي والمستشرق في هذه الحالة؟ الفرق الوحيد هو أن المستشرق بذل مجهودا كبيرا من أجل التعرف على هذا الشرق، في حين سيأتي الداعية لاستثمار حصيلة ما راكمه المستشرق ويوظفه لخدمة أهدافه. لماذا لا يتخذ الداعية الموقف نفسه من أعمال الاستشراق حيال هذا الشرق الآخر؟ سيجيبنا المؤلف بأن دراسة الاستشراق لإفريقيا وآسيا كانت "وصفية" وموضوعية. أما دراسته لشرقنا فإنها كانت "ذاتية" للعداوة المتأصلة في نفوسهم تجاه الإسلام والمسلمين، ولذلك جذور ضاربة في التاريخ. وعندما نربط الاستشراق بالاستعمار ألا يتأكد لنا أن موقفه من العالم العربي الإسلامي هو الموقف نفسه من الشرق الآخر، وبالتالي فإن عمله كان يخضع للمقاصد نفسها؟

نتبين من خلال هذه الأسئلة أن موقفنا من الاستشراق ومن حصيلة أعماله كانت ذاتية. ومهما كان ادعاء الموقف العقلي من إنجازاته، نجد على العكس أن الموقف كان عاطفيا صرفا. وأن السجال مع أطروحاته للغايات التي أومأنا إليها كان هو الأساس الذي تم من خلاله التعامل معه.

لقد كانت مواقفنا من الاستشراق مسبقة، لأننا نطلب منه أن يرسم لنا صورة توافق هوانا. وهذا مستحيل. إنه، وهذا هو واقع الحال، آت من ثقافة أخرى، ولا يمكنه بحال أن يتحدث عنا كما نتحدث عن أنفسنا. وفي كل النقاشات والسجالات معه كنا ننطلق من افتراض أن صورتنا جميلة وصافية وأن رؤيته لنا وفق تصوراته الخاصة لا تعكس جمال الصورة التي لنا أو صفاءها. وعندما رأيناه يقدم لنا صورة غير التي نعتقد أنها صورتنا، رميناه بالتدليس والتشويه، وكانت كل الدراسات حوله تنطلق من محاولة تقديم صورة أخرى غير التي قدمها عنا. لذلك لم يكن موقفنا منه سليما، لأنه ببساطة لم يكن منهجيا، ولم يعتمد النقاش معه مبدأ "النقد المنهجي": الانطلاق من مناهجه لنقده منهجيا. إن السبب في ذلك، إلى جانب الأسباب التي ذكرنا، يعود في رأيي، إلى أننا ركزنا على الصورة التي حاول رسمها لنا، ولم ننطلق، بالمستوى نفسه، من الواقع التي كانت عليه صورتنا. لقد كنا نفترض أننا راضون عن صورتنا لأنها جميلة، فلما رأيناها على غير ما تصورنا، من خلال كتاباته، رحنا ندافع عنها بالهجوم عليه. فأين الخلل؟ أفي الصورة المكونة عنا من لدن الاستشراق؟ أم فينا، لأننا لم نتمكن من رؤية صورتنا الحقيقية؟

لطالما انتقدنا الاستشراق لأننا لم نتنبه إلى صورتنا، من منظور نقدي. ولو فعلنا لكانت تلك بداية لقراءة أخرى مختلفة للاستشراق وللصورة التي كوناها عن أنفسنا، وعمل الآخر على تشكيلها بالكيفية التي تتلاءم مع تعامله مع الأشياء ووفق المقاصد والخلفيات التي لا نختلف بصددها.

3. الاستشراق والنقد الثقافي:

3. 1. رؤية جديدة للاستشراق:

أثار كتاب الاستشراق[1] لإدوارد سعيد جدلا واسعا لدى المثقفين في الشرق والغرب. وما كان لهذا الكتاب أن يثير ما أثاره لولا إحاطته الشاملة بالموضوع، وعمق إشكاليته وممارسته نقده للاستشراق من الداخل، باللغة التي تفهمها الفضاءات التي أنتجت هذه الظاهرة. وكان من الطبيعي أن تتباين وجهات النظر بصدد الكتاب لأنه تتبع بدقة مواقف وتمثلات وتصورات عن الشرق لا تزال مستمرة إلى الآن.

حاول إدوارد سعيد أن ينفذ إلى الخلفيات التي جعلت الاستشراق يسهم في تكوين رؤيات عن الآخر (عربا وقوميات وإثنيات متعددة) تتجاوب مع الذات، وهي تنظر في المرآة التي اصطنعتها ونمطتها عن الشعوب والأمم المختلفة عنها تاريخيا وجغرافيا وحضاريا. فكان أن استوت "الصورة" المشكلة، من خلال الاستشراق، في الوجدان والمخيلة. وعمل كتاب الاستشراق على خدش هذه الصورة التي رسمها "المصور"، بانطلاقه من التركيز عليه مبينا أسباب اضطلاعه بتشكيل تلك الصورة، والمرامي التي كان يهدف إليها. فكان بذلك موجها إلى "المصور" كاشفا عن الأوضاع التي كان يوجد عليها وقت إنجازه لتلك الصورة، فحرف الموضوع وتوجه إلى بؤرة الصورة. لذلك كانت رؤيات الغربيين مختلفة إلى هذا الكتاب. إذ رأته موجها ضد الغرب. بينما اعتبره الشرقيون بوجه عام، ومن بينهم العرب والمسلمون وغيرهم، انتصارا لقضيتهم.

3. 2. تجسير العلاقة بين الشرق والغرب:

نجد إدوارد سعيد، لهذه الاعتبارات وغيرها، يقول في تذييل طبعة 1995[2]

---

(1) الاستشراق: المعرفة، السلطة، الإنشاء، إدوارد سعيد، ترجمة كمال أبو ديب، مؤسسة الأبحاث العربية، 2001.

(2) الاستشراق: المفاهيم الغربية للشرق، إدوارد سعيد، تر. محمد عناني، دار رؤية، 2006.

موضحا مقاصده من كتابه "الاستشراق" في طبعته الأولى رادا على منتقديه، ومفسرا الأطروحة الجوهرية التي يدافع عنها والتي لم يتم الانتباه إليها: "فما كتاب الاستشراق،،، إلا دراسة بنيت على إعادة النظر في المقولة التي ظل الناس يؤمنون بها على مر القرون ألا وهي وجود هوة من المحال تخطيها تفصل بين الشرق والغرب". كما أنه يصرح بأن الدعوة التي كان يريدها من خلاله كتابه هذا هي "اتخاذ منهج جديد في تفهم عناصر الانفصال والتضارب التي دفعت أجيالا متعاقبة إلى العداء والحرب والسيطرة الإمبريالية،،،" (ص531).

لم تتضح هذه المقاصد، كما يبين في التذييل نفسه، لأن كل واحد تعامل مع كتابه هذا على طريقته الخاصة، مؤولا إياه بما يتلاءم مع رؤيته للأشياء، وتقويمه للعلاقات القائمة والممكنة بين الثقافات والشعوب.

لكن هل يمكن اعتبار هذا التوضيح دفاعا من إدوار سعيد على أطروحة كتابه؟ أم أنه محاولة مبررة لإنهاء تاريخ طويل من التمايز بين الشرق والغرب ووضع حد للرؤية التي تكرس هذا التمييز وتدافع عنه؟ وهل نجح الباحث من خلال كتابه هذا في تحقيق هذا المقصد ذي البعد "الإنساني"؟

جوابا على هذه الأسئلة التي تصب مجتمعة في "الاستشراق" بصفته ظاهرة اجتماعية - ثقافية وجغرافية - تاريخية، نؤكد أن مسألة التمايز الثقافي - التاريخي بين الشرق والغرب ليست إرادية، لأنها تاريخية، ولا يمكن لحلها اتخاذ بعد منهجي مهما كان جديدا في مقاربة الظاهرة، أي سواء كان تاريخانيا جديدا أو ثقافيا، ما لم تتغير ملامح الرؤية إلى الاستشراق من جهة، والصورة التي كوناها عن "شرق"نا من جهة ثانية، وتغيير منظور البحث فيهما معا، من جهة ثالثة.

4. 1. سؤال الرؤية:

إن موقفنا من الاستشراق، لا ينبغي أن يتحدد، في تصوري، بناء على رؤية أو تصور، مهما كانت جذريته أو صرامته المنهجية، من عمل المستشرقين وهم يعملون على تشكيل صورة عن الشرق تتطابق مع تمثلاتهم للعالم والإنسان والكون. إن الغرب كما خلق الشرق، خلق هذا الأخير الغرب. ولكن ينبغي أن ينطلق من "التوقف" على الواقع الذي أدى إلى اتخاذ صورة الشرق الهيئة التي حاول أن يرسمها الاستشراق عنه باعتماده أدوات منهجية معينة للتصوير.

وإذا تجاوزنا البعد السجالي (في الصورة النمطية للاستشراق) أو البعد الثقافي الذي يتقصد تجاوز ثنائية الشرق والغرب، فإننا سنجد أنفسنا، بغض النظر عن العوامل الخارجية التي تم التركيز عليها (في الصورتين معا)، والتي لا يمكننا نكران تأثيرها في طريقة عمل الاستشراق عموما، أمام ضرورة خوض نقاش منهجي مع الاستشراق لمعرفة العوامل الكامنة وراء طريقة اشتغاله، والعمل على قراءتها قراءة تحليلية نقدية باعتماد الآلة المنهجية نفسها. أما ما خلا ذلك فليس سوى سجال سواء كان إيديولوجيا أو ثقافيا. إن سؤال المنهج في قراءتنا للاستشراق هو المغيب والغائب.

عندما نعمل على تحديد ملامح هذه الرؤية سنجد أنفسنا أمام العناصر التالية التي نستقيها من "الصوريات" Imagologie[1] كما أتمثلها:

أ. الشرق: باعتباره الموضوع القابل للتصور أو التصوير.

ب. الاستشراق: بصفته "الذات" المصورة.

ج. أدوات وطرائق التصوير.

---

(1) الأدب العام والمقارن، دانييل - هنري باجو، تر. غسان السيد، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1997، ص90.

بمقتضى هذه العناصر الثلاثة، عملت:

"الذات"(ب) بواسطة أدوات (ج) على رسم صورة لـ"أ".

وكان رد الفعل الشرقي هو رفض "الصورة" المشكلة لأن "الذات المصورة" لأسباب ومقاصد خاصة ترمي إلى تحقيقها "شوهت" معالم الصورة الحقيقية.

نستنتج من خلال هذا "التوضيح" أن درجة الإحساس بـ "الموقع" الذي احتله المصور لإنجاز صورته كان قويا وصاعقا. فكانت النتيجة: رفض الصورة. ما هو الغائب في هذه المعادلة؟ إنه، في آن واحد، "**الصورة**" المحتملة للشرق و"**أدوات التصوير**". لم نلتفت في غمرة رؤيتنا صورتنا كما شكلها الاستشراق إلى "**حقيقة**" صورتنا، فرحنا ندافع عنها غير آبهين بـ "نوعيتها" ولا بـ "هيئتها" الحقيقية. وبدل أن تستفزنا على البحث عنها، بهدف إعادة تشكيلها بكيفية جديدة، مخالفة لما ألفناه، رحنا ندافع عن صورة "وهمية" أو متخيلة.

كما أننا لم نلتفت إلى طبيعة **الأدوات** التي صورنا بها، واكتفينا بالنظر إليها من خلال ما **يبدو لنا** منها على الصورة. وهذا هو ما نسميه **الخلل المنهجي** في التعامل مع ظاهرة الاستشراق.

4. 2. سؤال الأداة:

هل يفهم من كلامي هذا على أنه دفاع ما عن الاستشراق؟ من يستنتج هذه الخلاصة قارئ مستعجل. إنني أنطلق من فهم المسألة من كون "**الرؤية البرانية**" مهما كانت "موضوعيتها" (تبئير خارجي) لا يمكن أن تكون إلا ذاتية. وهذا هو الدرس الأساس الذي تعلمته من السرديات. فالراوي الخارجي (الناظم) يبني عوالمه الحكائية من منظور يتلاءم مع المقاصد العامة التي يتشكل منها عالمه السردي، أي من خلال رؤيته الخاصة. لذلك، فأنا، وبناء على هذا التصور، لن أطلب من المستشرق، نهائيا، أن يكون منصفا. ولا أنظر إلى نتائج أعماله بأنها إيجابية. إنه، ببساطة، يعبر عن رؤيته للأشياء بناء على "**المنظور**" الذي تبلور في

مخيلته وثقافته. وهو لا يمكن أن يراني إلا من جانب مصلحته الذاتية والوطنية. تماما، كما أنني لا أنتظر من الجندي الإسرائيلي أو الأمريكي، أن يكون رحيما في ممارسته التدمير ضد الفضاء والإنسان البراني عنه (العدو التاريخي). ومن ينتقدون إسرائيل وأمريكا، من هذه الناحية، فقط يتكلمون؟

إننا، في هذه الحالة أمام استراتيجية أخرى، ورؤية أخرى لتجاوز **"الكلام"** عن الاستشراق. وتتمثل هذه الاستراتيجية في الانتباه إلى ما تم إغفاله في تعاملنا معه: **"الصورة"** من جهة و**"المنظور"** أو **أدوات التصوير والموقع** الذي كان يحتله في عملية تشكيل الصورة، من جهة أخرى.

نحن ننتمي إلى هذا الشرق. فما هي الصورة "العلمية "(هل لنا أن نقول الرؤية الجوانية) التي كوناها عنه؟ وإذا كنا ندعي أن الاستشراق أصل كل المشاكل المحيطة بنا لأنه كون عنا صورة. ألا يمكننا، قلب المجن، ونكون لنا صورة "أخرى" بنفس قوة صورة الاستشراق وفعاليتها، ولكن في الاتجاه الذي يحول كل تلك المشاكل إلى حلول لمعضلاتنا المختلفة. أو بتعبير آخر، لماذا نجح **"المستشرق"** فيما أخفق فيه **"المُشرق"** أي "الشرقي" الذي يريد تقديم صورة **"مشرقة"** عن/ وواقع مشرق، للشرق؟

قد تتعدد الإجابة عن هذا السؤال. لكني أرى أن الجواب الحاسم، لا يكمن في التوقف أمام خلفيات المستشرق ولا في مقاصده، ولا في سياقاته،،، فهي موجودة حتى بالنسبة للشرقي، ولكن في "المنظور" الذي ننظر من خلاله إلى شرقنا، أي أدوات التصوير: المنهج.

إن المنظور هو الغائب. وإذا كنا نستند إلى إيجابيات الاستشراق لفهم شرقنا والشرق الآخر للفعل فيهما، فهذا دليل على غياب "المنظور" في ثقافتنا. كما أننا إذا كنا نريد إقامة الجسور بين الشرق والغرب، تجاوزا لأي مركزية أو تمثل جوهري، فهذا دليل آخر على غياب منظور دقيق نرى به العالم الذي نعيش فيه، لأن الغرب سيقول لنا: أين منظوركم الذين تريدون أن نراكم من خلاله؟ **وما**

دام ليس لكم منظور، فمنظورنا إليكم لا يزال يحتفظ بمصداقيته، والصورة التي كوناها عنكم، من خلال استشراقنا، لا تزال صحيحة: فـ "الشرق شرق، والغرب غرب، ولا يلتقيان". وما نراه في واقع الحال يثبت ذلك بجلاء. فموقف الغرب القوي من الشرق الضعيف لا يغير بتبني الحوار "الثقافي" أمام الدعوة إلى "صراع" الحضارات وممارسته بالفعل والقوة من لدن هذا الغرب؟

فمتى نكون هذا المنظور الذي يمكننا من رؤية الشرق، شرقنا، رؤية أخرى بالصورة التي تؤثر في مصيره ومستقبله وتجعله فعلا "مشرقا"؟ ومتى يمكننا أن نرى الغرب بمنظورنا الذي يمكن أن يؤثر فيه، ويدفعه إلى الاعتراف بأن صورتنا عنه قابلة لتحريف مسار رؤيته لصورتنا، وتجعله قابلا لـ "الحوار" معنا؟ هذا هو السؤال. وهو ليس موجها إلى الاستشراق، ولكن إلى مثقفي الشرق ورجالاته وعلمائه؟

5. الاستشراق والسرد العربي:

5. 1. الاستشراق، العرب، السرد:

عندما نتأمل الإيجابيات التي رصدها محمد خليفة حسن نجده يميز من بينها اهتمام المستشرقين بالسرد العربي في مختلف تجلياته بقوله: "إن الأعمال الأدبية والفنية الإسلامية التي ترجمها المستشرقون إلى اللغات الأوروبية تركت أثرا واضحا على الأدباء والفنانين الذين انبهروا بالموضوعات الأدبية الشرقية، وزاوجوا بينها وبين الموضوع الغربي في أعمالهم. وقد كان لـ "ألف ليلة وليلة" وغيرها من أشكال القصص الشعبي الشرقي وقصص الحيوان في "كليلة ودمنة" أثر واضح في الآداب الغربية"[1].

---

(1) يمكن الرجوع إلى الدراسة الهامة التي أعدها هنري بيريس عن السرد العربي، مشيرا إليه تحت عنوان "الرواية" في الأدب العربي من البدايات إلى نهاية العصر الوسيط ن للتأكد من هذاالمجهود في تناول السردالعربي:

PERES, Henri, «Le Roman dans la littérature arabe des origines à la fin du Moyen Age», *Annales de l'Institut d'Etudes Orientales*, XVI (1958).

يسوق المؤلف هذا الموقف من السرد العربي على أنه من إيجابيات الاستشراق، لكنه لا يتساءل لماذا ظل الشرق يرفضَ هذا السرد ولا يوليه أية قيمة؟ بل إن الليالي التي تقدم عربونا على ثراء السرد العربي حوكمت في الوطن العربي، وضرب عليها الحصار ومنعت من التداول؟

هذا الموقف السائد هو الذي تحدثنا عنه أعلاه. نرفض السرد العربي (الليالي مثلا)، وحين يمتدحها الاستشراق نعدها من إيجابياته لأنه يقدم صورة إيجابية عنا. أين الانسجام في هذا التصور؟ إنه موقف متذبذب لأننا عندما نعود إلى سلبيات الاستشراق نجد من بينها نشر الفكر الخرافي وتشجيع الثقافة القومية واللهجات المحلية، وكلها سمات يتم بمقتضاها رفض الليالي والسير الشعبية من لدن المثقفين العرب؟

5. 2. مجهودات الاستشراق:

لقد اهتم المستشرقون بالتراث السردي العربي من خلال:

أ. **حفظه من الضياع**: وذلك عن طريق شراء المخطوطات ونقلها إلى مواطنهم الأصلية في الوقت الذي كانت فيه هذه المخطوطات غير مصانة ومعرضة للضياع في البلاد العربية. وعندما نتأمل عدد المخطوطات في العالم العربي والغربي، نجد أكثرها في الخزانات الوطنية الأجنبية.

ب. **ترجمة نصوص السرد العربي إلى اللغات الأجنبية**: منذ أن أقدم أنطوان جالان على ترجمة الليالي إلى الفرنسية (1704 – 1717)، توالت ترجماتها إلى اللغات الأجنبية، وتم بسبب التلقي الذي حظيت به الليالي في الغرب الإقدام على ترجمة العديد من النصوص السردية العربية إلى العديد من اللغات الأجنبية. وظلت هذه العملية مستمرة على اليوم.

ج. **تحقيق السرد العربي وطبعه:** لم يقف الأمر عند حد الترجمة، بل تعداه إلى تحقيق نصوص من السرد العربي وطبعه والتعريف به، ولا يزال هذا المجهود متواصلا إلى الآن.

د. **دراسة السرد العربي وتحليله:** عندما نعود الآن إلى المجلات المتخصصة التي أنشأها المستشرقون في القرن التاسع عشر والقرن العشرين والتي لا يزال بعضها مستمرا إلى اليوم مثل: Annales de l'Institut d'études orientales حوليات معهد الدراسات الشرقية والمجلة الأسيوية Journal Asiatique، والعربية Arabica و Oriente Moderno ودراسات إسلامية Studia Islamica ومجلة الأدب العربي Journal of Arabic Literature،،، هذا علاوة على دائرة المعارف الإسلامية والملاحق ما تزال تصدر موازية لها،،، نجد جميعا مجالا يساهم فيه المستشرقون وبعض الدارسين العرب المقيمين في البلاد الأجنبية في دراسة التراث العربي من مختلف جوانبه، ومن بينها السرد العربي الذي يحظى بمكانة خاصة[1]. وفي غياب إقدام العرب على ترجمة هذه الأعمال المعاصرة التي تتعلق بالسرد العربي، سنظل بمنأى عن إقامة أي حوار معهم حول التراث السردي العربي، بله أن نخوض معهم النقاش فيما يتصل بتراثهم السردي. ويبدو لي أن هذا هو الجسر الذي يمكننا إقامته في نطاق التفاعل الثقافي عامة، والسردي خاصة بين الشرق والغرب.

6. على سبيل التركيب:

إن أغلب المستشرقين الذين اهتموا بالسرد العربي في مختلف أنواعه وتجلياته اللغوية وتحققاته النصية يختلفون كثيرا عن نظرائهم في المجالات والاختصاصات

(1) آثار المستشرقين في المجتمعات العربية، م.م. ص135.

العلمية والمعرفية المختلفة. إن الجيل الأول منهم، والذي تربى في أحضان علوم القرن التاسع عشر اهتم بصورة خاصة بتحقيق النصوص، والتأريخ لها. كما كان منهم من تخصص في حقب أو شخصيات تاريخية أو أدبية، أو عمل على قراءة التراث العربي الإسلامي من منظور الرؤية الاستعمارية السائدة خدمة لأهداف خاصة. أما الجيل الثاني من المستشرقين، أي ما بعد الحرب العالمية الثانية، فقد جاء اهتمامهم بالسرد العربي بناء على إعجاب وانبهار بخصوصية عوالمه وطرافة خيالاته وسحر طرقه في تقديم المواد الحكائية المختلفة، من جهة، أو أنهم، من جهة أخرى وجدوا في هذا السرد ما يبحثون عنه لتمكين شعوبهم من التعرف على ثقافات أخرى، أو التعرف على ثقافتهم وبعض جوانب تاريخهم، من خلال حضورها في السرد العربي، ولا سيما ما اتصل منه بالحروب الصليبية، حيث نجد السرد العربي مجسدا في السيرة الشعبية العربية، من خلال سيرة الأميرة ذات الهمة وولدها عبد الوهاب، وسيرة الظاهر بيبرس[1]، يقدم معلومات كثيرة عن الغرب في تلك الحقبة التي ركزت عليها هاتان السيرتان. ولقد تضافر ذلك مع المجهودات التاريخية التجديدية التي جعلت من العصور الوسطى موضوعا للاستكشاف أو إعادة نظر من قبل المؤرخين الغربيين، والمشتغلين بالأدب والسرد.

إن الدراسات ما بعد الكولونيالية كما يتم الترويج لها ليست في رأيي سوى استعادة للتصورات التقليدية حول العلاقة بين الشرق والغرب بلغة ومصطلحات جديدة. وبدون إعادة قراءة تراثنا السردي، والسرد الغربي قراءة جديدة، لا يمكننا أن نتقدم سواء في فهم الذات أو الآخر.

لقد ظلت علاقتنا بالاستشراق تقوم إما على الرفض المطلق، أو التبعية التامة. وبدون قراءتهم نقديا، وموضوعيا، واتخاذ موقف من آرائهم في ضوء قراءة

(1) سأذيل هذا الفصل بذكر بعض المراجع التي عاد إليها الباحث فرانسيس جينل في إعداد أطروحته لنيل الدكتوراه حول سيرة الظاهر بيبرس التي ترجمت كاملة إلى اللغة الفرنسية، فقط لإبراز كيف كان الاهتمام بهذه السيرة لدى الغربيين، ومقارنتها بما كتب عنها بالعربية ليظهر لنا الفرق الكبير؟

مختلفة لما تحقق في تراثنا السردي، سنظل نردد أفكارا غير متلائمة مع ما عرفه التاريخ العربي من تطور سياسي وثقافي وفكري. إن الخلفيّة الفلسفية لتحديد السرد في الغرب انبنت على التراث اليوناني والروماني، وهي ما تزال مستمرة إلى الآن، فهل صورة السرد في الغرب هي نفسها التي يقدمها لنا التراث العربي؟ ذلك ما سنحاول طرحه في الفصل الرابع من هذا الكتاب.

ملحق:

دراسات خاصة بسيرة بيبرس اعتمدها الباحث فرانسيس جينل (Francis Guinle) في أطروحته لنيل الدكتوراه حول "سيرة الظاهر بيبرس" باللغات الأجنبية:

BOHAS, Georges et Jean-Patrick Guillaume. «Le douanier intègre et l'enfant programmé: quand le *Roman de Baybars* rencontre les *Mille et une nuits*».151-161.

-------------------.«Comment grandissent les romans populaires?», *Studia Islamica*, 1996/1 (février) 83, 89-99.

--------------------. «Métrique et inter-textualité dans le *Roman de Baybars*», in *SIrat al-Malik al-Úáhir Baybar/S: de l'oral à l'écrit/From Performance to Script.* Arabica LI fascicules 1-2 (Janvier/Avril 2004). Leiden: Brill, 2004, 3-32.

GARCIN, Jean-Claude éd. *Lectures du Roman de Baybars*, Marseille: Editions Parenthèse/MMSH, 2003.

--------------------------. «Récit d'une recherche sur les débuts du *Roman de Baybars*, in *L'Orient au coeur en l'honneur d'André Miquel*, ed. Floréal Sanagustin, Paris: Maisonneuve et Larose/Maison de l'Orient méditéranéen, 2001.

--------------------------. «SIra/s et Histoire» in *SIrat al-Malik al-ÚÁhir Baybar/S: de l'oral à l'écrit/From Performance to Script*. Arabica LI fascicules 1-2 (Janvier/Avril 2004). Leiden: Brill, 2004, 33-54.

GUILLAUME, Jean-Patrick. «Le Roman de Baïbars et la littérature populaire». In *Langues et cultures populaires dans l'aire arabo-musulmane.* Association française des arabisants. Paris: 1987, 71-77.

----------------------. «Les Ismaéliens dans le *Roman de BaybarS:* genèse d'un type littéraire». *Studia Islamica*, 84 (1996), 145-179.

-----------------------. «Les scènes de bataille dans le *Roman de Baybars:* Considérations sur le «style formulaire» dans la tradition épique arabe».

Sirat al-Malik al-ÚÁhir Baybar/S: de l'oral à l'écrit/From Performance to Script. Arabica LI fascicules 1-2 (Janvier/Avril 2004). Leiden: Brill, 2004, P. 55-76.

GUINLE Francis. «*SIrat al-Malik al-ÚÁhir BaybarS:* quelques aspects du manuscript de Damas» Mémoire de D.E.A. sous la direction de Katia Zakharia, Université Lumière-Lyon2, 2003.

----------------------. «De la marge au centre: itinéraire de ŠIÎa ÉamÁl al-DIn» Colloque international de Damas, «Le Roman populaire arabe: tradition et perspectives d'avenir», Avril 2005 (à paraître). 50 5

-----------------------. «Double et substitution dans *SIrat BaybarS*, Le cas de ŠIÎa ÉamÁl al-DIn», *Langues et Littératures du Monde Arabe* n° 5 (2004/2005). Lyon: ENS Editions, 2005, 209-230.

------------------------. «Repetition As Narrative Strategy: IbrÁhIm's Embassies», *SIrat al-Malik al-ÚÁhir Baybar/S: de l'oral à l'écrit/From Performance to Script. Arabica* LI fascicules 1-2 (Janvier/Avril 2004). Leiden: Brill, 2004, 77-102.

HERZOG, Thomas. «Présentation de deux séances de *ÎakawÁtI* et de deux manuscrits de la *SIrat Baybars* recueillis en Syrie en 1994», Mémoire de maîtrise sous la direction de Claude-France Audebert et Jean-Paul Pascual. Université de Provence, Aix-en-Provence, 1994.

-----------------------. «Entstehung, Überlieferung und Bedeutung der *SIrat Baibars* in ihrem sozio-politischen Kontext». Thèse de Doctorat sous la direction de Stefan Leder et Jean-Claude Garcin. Halle et Aix-en Provence, 2001.

------------------------. «ÝUtmÁn dans la *SIrat Baybars:* un héros picaresque?», in *Studies on Arabic Epics. Oriento Moderno*, n° 83, fascicule 2 (2003), 453-463.

------------------------.«Une version "chrétienne" de *SIrat Baybars*: le manuscrit de Wolfenbüttel» *SIrat al-Malik al-ÚÁhir Baybar/S: de l'oral à l'écrit/From Performance to Script. Arabica* LI fascicules 1-2 (Janvier/Avril 2004). Leiden: Brill, 2004, 103-120.

KOULOUGHLI, Djamel Eddine. «Le texte arabe du *Roman de Baybars:* premier survol du corpus électronique.» *SIrat al-Malik al-ÚÁhir Baybar/S: de l'oral à l'écrit/From Performance to Script. Arabica* LI fascicules 1-2 (Janvier/Avril 2004). Leiden: Brill, 2004, 121-143.

LYONS, M.C. «The SIrat Baybars» in *Orientalia Hispanica* 1 (1974), Leiden: E.J. Brill, 490-504.

SUBLET, Jacqueline. «Un héros populaire dans un espace encombré.» *SIrat al- Malik al-ÚÁhir Baybar/S: de l'oral à l'écrit/From Performance to Script. Arabica* LI fascicules 1-2 (Janvier/Avril 2004). Leiden: Brill, 2004, 144- 161.

VIDAL LUENGO, Ana Ruth. *La dimensión mediadora en el mito árabe islámico:* La Sirat Baybars. Eirene, Instituto de la Paz y los Conflictos Universidad de Granada, Granada, 2000.

-------------------. «Conflict Resolution in the *SIrat Baybars*. A Peace research Approach.» in *Studies on Arabic Epics. Oriento Moderno*, n° 83, fascicule 2 (2003), 466-484. 50 6

--------------------. «L'élément maghrébin dans *SIrat Baybars*» *SIrat al-Malik alÚÁhir Baybar/S: de l'oral à l'écrit/From Performance to Script.* Arabica LI fascicules 1-2 (Janvier/Avril 2004). Leiden: Brill, 2004, 162-188.

WANGELIN, Helmut. *Das Arabische Volksbuch vom König AÛÙÁhir (sic) Baybars*. Stuttgart: verlag von W. Kohlhammer, 1936.

ZAKHARIA, Katia. «A quoi rêve les jeunes filles... Ou les versions arabes de l'histoire de Maryam la Ceinturière.» in *Langues et Littératures du Monde Arabe*, 3 (2002)Lyon: E.N.S., 127-165.

----------------------. «Les principales figures de femme dans *SIrat BaybarS*». *Langues et Littératures du Monde Arabe* 4. Lyon: ENS Editions, 2003/2004, 193-236.

-------------------- éd. *SIrat al-Malik al-ÚÁhir Baybar/S: de l'oral à l'écrit/From Performance to Script*. Arabica LI fascicules 1-2 (Janvier/Avril 2004). Leiden: Brill, 2004.

----------------------. «Genres poétiques et intra-textualité dans *SIrat al-Malik alÚÁhir BaybarS:* l'exemple des trois premiers volumes.» *SIrat al-Malik alÚÁhir Baybar/S: de l'oral à l'écrit/From Performance to Script*. Arabica LI fascicules 1-2 (Janvier/Avril 2004). Leiden: Brill, 2004, 189-211.

-----------------------. «Quelques aspects des échanges culturels, à travers le prisme de *SIrat al-Malik BaybarS Îasab al-riwÁya al-šÁmiyya*», *Annales de l'Université Tunisienne*, n° 50 (2005), 107-123.

---------------------. «SaÝd AbÁ RiyÁÎ, le nigaud inspiré». *Langues et Littératures du Monde Arabe* n° 5 (2004/2005). Lyon: ENS Editions, 2005, 159-207.

السرديات وإرهاصات التفكير السردي العربي القديم

1. مقدمة:

كان للاهتمام الزائد بالشعر أثره في حجب الاهتمام بما يتعلق بالأخبار والحكايات والقصص في التراث العربي – الإسلامي، وإن لم يكن ذلك حائلا دون تدوين ما تعلق بها من الذاكرة الثقافية العربية، أو تصنيف أو تأليف نصوص تندرج في أحد أنواعها أو أصنافها على مر العصور. إننا عندما نتأمل ما تركه العرب من إبداعات سردية تحت مختلف المسميات التي أعطيت لها (أخبار، حكايات، قصص، نوادر، مقامات،،،،) نجده غزيرا ومتعددا ومتنوعا. لذلك لم تكن تلك المصنفات أو المؤلفات، على اختلاف أنواعها، تخلو مما يمكن اعتباره اهتماما، وإن كان ثانويا، أو هامشيا، بما يدخل في نطاق تسجيل آراء ومواقف تحتفل بما يتميز به النص السردي العربي، وبما يعرفه من تنوع وتجدد مع تطور الزمن.

يبدو لنا ذلك بجلاء فيما نجده من إشارات وإلماعات "نقدية" غزيرة تتصدر بها مقدمات بعض تلك الكتب، أو تأتي عرضا في سياق تقديم بعض النصوص، على غرار ما نجده في تحديد صيغ الأداء، أو محاولة اقتراح لبعض أنواعها، وأغراضها ومقاصدها، أو تتبع بعض عناصرها ومكوناتها. ولا يكاد يخلو كتاب من مثل تلك الإلماعات أو الإشارات التي لم تكن تثير الاهتمام، أو تستدعي

التعامل معها بقصد استكشاف ما يمكن أن نلتمس فيها من ملامح معينة للتصور العربي القديم الذي نعتبره ضمنيا أو جنينيا حول المنجز السردي العربي القديم.

عملت في كتاب "الكلام والخبر" (1997) على تتبع تلك الإشارات أو الإلماعات بهدف تقديم تصور عربي لنظرية الأنواع السردية وأنماطها، والاستئناس بها لبلورة رؤية محددة لما أسميته "مقدمة للسرد العربي"[1]، أملا في تطوير السرديات في ضوء الاشتغال بالسرد العربي القديم، والرواية العربية. لم يكن بإمكاني تتبع كل المصادر العربية التي اطلعت عليها آنذاك، واستثمارها في ذلك الكتاب، لأن هدفي لم يكن جرد كل الاستعمالات التي وظفت في تلك الكتب. لقد اكتفيت منها، بعد الانتقاء والاختيار المبني على قيمتها وكثرة تداولها قديما، بما جعلني أحيط علما بما كانت تقدمه من إرهاصات، وبما أمكنني توظيفه من مصطلحات، ومن تمييزات بين الأنواع السردية العربية. لقد صار كثير من الباحثين العرب يعملون على الرجوع إلى بعض تلك المصادر، وتقديم بعض تلك الملامح "النقدية" التي تزخر بها. لكن توظيف تلك الإرهاصات، إذا كان الهدف منه هو فقط تقديم معلومات، فإنه لا يمكن أن يؤتي أكله إذا لم يتم استثماره من أجل تحقيق أهم الغايات التي يمكن إجمالها في "تأصيل" الدراسات السردية العربية، ومصطلحيتها، في ضوء ما تقدمه لنا تلك الاجتهادات العربية العابرة، أو الطارئة أو المصاحبة لضرورة تدوين أو تصنيف أو تأليف ما يتصل بالسرد.

إن حديثنا عن "التأصيل" ليس المقصود به التميز عما تقدمه النظريات الغربية، ولكن فقط العمل على إيجاد جسور بين ما تختزنه الذاكرة الثقافية السردية العربية، وما واكبها من آراء واجتهادات، وإن لم ترق لأن تتحول إلى نظرية ما للسرد، على غرار ما مارسه العرب مع الشعر مثلا. إن الرجوع إلى تلك الإرهاصات لا يخلو من

---

(1) سعيد يقطين، الكلام والخبر: مقدمة للسرد العربي، المركز الثقافي العربي، بيروت - الدار البيضاء، 1997.

فوائد جمة تمكننا من تطوير نظرتنا إلى السرد العربي، وإلى فهم كيفية تعاملهم معه، وتفاعلهم معه على المستوى "النظري". كما أن ذلك الاستئناس يسمح لنا باستكشاف ما اقترحوه من مصطلحات تمكننا من توظيفها بعد تدقيقها، والعمل على ملاءمتها ومقارنتها بنظيرتها في الثقافات الأجنبية، من جهة. واقتراح تجديدها لتتلاءم مع ما تعرفه النظريات السردية العالمية، من جهة أخرى. إن الوصول إلى تحديد طريقة تعاملهم مع ما يتصل بالسرد، في ضوء نمط حياتهم، وحضارتهم، يكشف لنا بالملموس أن "إعادة" تعريف السرد بناء على هذه الرؤية يجنبنا السقوط في تبعات استنساخ التحديدات الغربية وإسقاطها على السرد العربي الذي تشكل في سياق وشروط مختلفة عما عرفته السرود الغربية في تاريخها وحاضرها.

لا خلاف في أن السرد لغة، بالدرجة الأولى، وإن كان تجسد من خلال بعض الصور القديمة التي كانت تصاحب بعض النصوص السردية (كليلة ودمنة والمقامات مثلا)، قبل أن يتجسد من خلال الوسائط الجديدة التي صارت تبرز إمكان تحققه من خلال الصورة، والحركة وفق ما تمكنها به هذه الوسائط. ولما كان لغةً، في الأصل مع الشفاهة ثم مع الكتابة، فإنه كان يقدم في نطاق التعبير اللغوي العربي وما عرفه من تحولات سياسية واجتماعية ولغوية وثقافية في تاريخه الطويل. ما قلناه عن السرد العربي ينسحب على السرد الغربي، مثلا. إن الخلفية الفلسفية للبويطيقا الكلاسيكية مع الأرسطية خاصة، هي التي حددت التعامل معه في النظريات السردية الحديثة. وهذه الخلفية ليست هي التي تحكمت في التعامل مع السرد العربي القديم، وإن ترجم العرب بويطيقا أرسطو، وتفاعلوا معها وخاصة في التحليل الشعري. لذلك نستخلص مؤقتا أن الرجوع إلى "الأدبيات" العربية التي تقدم لنا إرهاصات "نظرية" تتعلق بالسرد يمكن أن تفيدنا في تفهم الطريقة التي حددوه بها، ومدى تطابقها، من جهة، مع الإنتاجات السردية العربية،، ومدى استمرار تلك التصورات إلى الآن من عدمه، من جهة ثانية. كما أن استكشاف الخلفية المعرفية التي انبنى عليها إنتاج السرد العربي

وتلقيه، يساعدنا على ربط الماضي، في صلته بالثقافة العربية، بالحاضر وإمكان "تحويلـ"ـه ليتلاءم مع ما تقدمه لنا الدراسات الغربية الأرسطية، أو تأكيد اختلافه عنها بتغيير كيفية التعامل معه تبعا لخلفية أخرى مختلفة.

نهدف في هذا الفصل إلى تتبع كيفية التعامل مع السرد القديم، عند الغربيين المعاصرين أولا، بغية معاينة كيفية تقييمهم له، وما يمكن أن يقدمه ذلك من تطوير للدراسات السردية، ونتوقف، بعد ذلك، ثانيا لمعاينة تلك الإرهاصات العربية القديمة من خلال نموذج محدد (فهرسة اليوسي)، ونقارن بين ما يسمى "نظرية" سردية في الغرب، مع ما نعتبره إرهاصات للسرد العربي القديم في الكتابات الكلاسيكية.

2. السرديات والتصورات السردية الغربية في العصر الوسيط:

تكثر الدراسات الغربية المعاصرة التي تسعى اليوم إلى الرجوع إلى التراث السردي في العصور الوسطى بهدف إعادة قراءته وتمحيصه، نظريا وتطبيقا، بهدف الحوار معه، وبغية تطوير الدراسات السردية المعاصرة. فلماذا يعود الدراسون إلى ذلك التراث مع أننا نعرف جميعا، حسب وجهة نظري، أن التنظير للسرد حديث جدا حتى في الغرب، وأنه لم يبدأ في التحقق، على ما هو معروف حاليا، إلا في المرحلة البنيوية. لكن الباحثين الغربيين بعد التطور الذي عرفته الدراسات السردية من تشعب وغنى في العصر الراهن، عملوا على الرجوع إلى التراث السردي والبلاغي والفلسفي القديم الغربي بهدف إعادة النظر فيه، واستكشافه بكيفية جديدة يمليها ما وقع من تطور في دراسة السرد الحديث والقديم على السواء وما وقع مع السرديات، باعتبارها علما جديدا، وقع مع السيميائيات حيث نجد الغربيين يعودون إلى التراث اليوناني والروماني، وفي العصور الوسطى لإبراز أن هناك إرهاصات "سيميائية" قديمة في تراثهم[1].

(1) U. Eco, Sémiotique et philosophie du langage, Puf, 1984.

تظهر بين الفينة والأخرى دراسات تستكشف بعض الرؤيات والتصورات القديمة التي تتقدم ضمنا أو مباشرة في نصوص إبداعية أو فكرية أو بويطيقية أو بلاغية بهدف إقامة حوار نظري معها[1]، وتدقيق بعض مصطلحات السرد، والتوقف على خلفيته المعرفية، وتحديد أنواع السرد القديم وأشكاله، للاستفادة منها في تطوير النظرية السردية الحديثة والمعاصرة. ويمكننا التمثيل لذلك بكتاب توني دافينبورت حول "السرد الوسيط: مقدمة" (2004)[2] الذي عمل فيه على إبراز أثر سرود العصر الوسيط الغربي، منذ القرن السادس الميلادي، في السرد الحديث، من خلال الإشارة إلى مبدعين روائيين ومخرجين سينمائيين، وباحثين في حقول معرفية متعددة، مثل إيكو وياوس وغيرهم. وخصص الفصل الثاني من كتابه هذا، والذي جعله تحت عنوان: النظرية: الوسيط والحديث" (ص10) لـ "استكشاف بعض الجوانب النظرية السردية في العصور الوسطى، مبينا ما يمكن أن يتمخض عنها من وضع تحديدات للسرد في تلك العصور مسترشدا في ذلك بما تقدمه السرديات الحديثة، انطلاقا من دراسة بعض الأشكال السردية القديمة". بل إن الباحث يذهب أبعد من ذلك من خلال قوله: "إن النظرية السردية ليست وليدة القرن العشرين مع أعمال الروس (يقصد الشكلانيين الروس) والفرنسيين (المرحلة البنيوية)، بل إن لها وجودا منذ الأزمنة الكلاسيكية اليونانية والرومانية، وأنها كانت مألوفة ومتداولة لدى المربين والكتاب والقراء في العصور الوسطى. ويعطي أمثلة عن ذلك من خلال الحضور الذي ظل قائما لأفلاطون وأرسطو، من جهة، وشيشرون وهوراس، من جهة ثانية، متوقفا على مفهوم "المحاكاة" الشعرية (mimesis)، في البويطيقا

(1) يمكن الإشارة للتمثيل فقط إلى كتاب: إدواردس روبير

Edwards, Robert, Ratio and Invention: A Study of Medieval Lyric and Narrative, Vanderbilt University Press, 1989.

(2) Tony Davenport, Medieval Narrative: An Introduction, Oxford University Press, 2004, P.7.

الكلاسيكية، وخاصة مع أرسطو الذي ميز بين البنية والحبكة، والعلاقة بين الملحمة والتراجيديا، والفرق بين الشعر والتاريخ، معتبرا كل ذلك حجر الزاوية في فكر العصور الوسطى. وبعد ذلك قدم الباحث شيشرون باعتباره المؤثر الأكبر في بلاغة العصر الوسيط، والذي يراه يقدم تعريفا دقيقا للسرد.

يشرح شيشرون في كتاب "حول الابتداع" (De inventione) الطرق التي يمكن من خلالها استعمال السرد (narratio) لتوضيح حالة ما حسب قانون المحكمة. وفي تعريفه الأساسي للسرد يرى: "أنه عرض لأحداث قد وقعت فعلا، أو يمكن أن تقع". وما يمكن أن يقع يفترض في سرده أن يقدم بطريقة متسلسلة من الأحداث الواقعية. أما الشكل المثالي للسرد المقدم لغاية الطب الشرعي، مثلا، فينبغي أن يكون مختصرا، ومتمحورا بصورة خاصة على القضية المقدمة بطريقة يراعى فيها ترتيب الأحداث. وإذا ما وقعت استطرادات فيمكن تضمينها إما للمقارنة أو إمتاع الجمهور.

في سياق آخر، يميز شيشرون بين نمطين أساسيين من السرد: فهناك من جهة، سرد يهتم بشكل أساسي بالأحداث التي وقعت في الماضي(historia)، أو تقديم مجموعة من الأحداث الخيالية المفترضة ولكنها معقولة ((argumentum، أو سرد وقائع عجائبية، ليست واقعية (fabula). ومن جهة ثانية يركز على السرد الذي يدور حول شخصية ما، حيث لا يتوقف الأمر على سرد الأحداث التي تتصل بها، ولكن أيضا على حواراتها، وعلى الأوضاع الذهنية أو العقلية التي يمكن أن تبرز من خلال العمل السردي، موضحا أن ذلك يحقق الآثار المطلوبة من إنجاز السرد. وفي بقية هذا الفصل الخاص بالنظرية السردية في الدراسات الوسيطية، يركز الباحث على الأنواع السردية (ص25)، وما يتعلق بطبيعة السرد ووظائفه، وطرق التعامل معه من لدن الجمهور، وما شابه هذا من القضايا التي يتداول النقاش السردي المعاصر بشأنها انطلاقا مما يراه في مصادر العصر الوسيط.

يهدف الباحثون الغربيون من خلال رجوعهم إلى التراث القديم، إبداعا و"تنظيرا" إلى استكشاف جوانب من الأفكار التي كانت سائدة، وهي مطروحة الآن على بساط البحث، أو استخراج تحديدات وتعريفات يسعون من ورائها إلى ربط التصورات القديمة بالجديدة، أملا في تطوير الدراسات السردية الحديثة، من جهة، وتعميق رؤياتهم للسرد القديم، وكيفية إنتاجه، وتلقيه، من جهة أخرى.

3. مسوغات استكشاف الإرهاصات السردية العربية:

3. 1. مقارنة بين السرد الوسيط الغربي والسرد العربي القديم:

لا مجال للمقارنة بين اهتمامات الغربيين بتراثهم السردي، إنتاجا وتنظيرا. فالبويطيقا والبلاغة الكلاسيكيتان ظلتا سائدتين خلال العصر الوسيط، ولقد اهتمتا معا بأجناس متعددة مثل الملحمة والتراجيديا والكوميديا بالإضافة إلى الشعر. أما البلاغة والنقد العربيان فقد انصبا بشكل كبير على القرآن الكريم، والشعر. ولم يهتم التنظير العربي بالقصص والحكايات وغيرهما، وبكل ما يتصل بهما من موضوعات، وتيمات، وقضايا، وإن كنا نجد بعض ذلك في المصنفات العامة والخاصة، وهي تضم مواد تتصل بالكرم والبخل، والعشق، وما شابه ذلك. إننا لا نكاد نجد نظرية متكاملة للأجناس الكلامية العربية على غرار ما قدمته البويطيقا الأرسطية، والتي ظلت فارضة نفسها، ومعتمدة طوال التاريخ الغربي، وممتدة إلى الآن. لكن مع ذلك نجد في المصادر العربية القديمة الكثير من الإرهاصات والاستعمالات المتعلقة بأجناس الكلام، وأنواعه وأنماطه، متفرقة ومشتتة؛ وكذلك بالمصطلحية الخاصة بالسرد والتي لم ترق لأن تصبح مؤسسية، وفارضة نفسها داخل مجال الثقافة العربية العالمة، بالقياس إلى ما نجده في البلاغة والنحو العربيين مثلا، وغيرهما من العلوم المتصلة بالقرآن الكريم والحديث النبوي وغيرهما من العلوم التي ظلت تدرس في مختلف المدارس والمعاهد العتيقة.

إن تلك الإرهاصات "التنظيرية" تفرض علينا قراءتها قراءة جديدة، تفيدنا في التعرف على طريقة تحديد العرب القدامى لكل ما يتصل بالسرد، في ضوء نمط حياتهم، وحضارتهم، لأن ذلك سيكشف لنا بالملموس أن "إعادة" تعريف السرد، وأنواعه، والخلفية التي تحكمت في تحديده يجنبنا السقوط في تبعات استنساخ التحديدات الغربية، وإسقاطها على السرد العربي الذي تشكل في سياق وشروط مختلفة عما عرفته السرود الغربية في تاريخها وحاضرها.

إن ما يحفزنا على إعادة النظر في تلك الإرهاصات "النظرية" السردية العربية القديمة، يجد مستنده في كون الدراسات السردية العربية المعاصرة إذا لم تعمل على الرجوع إلى تراثنا السردي، ستظل عالة على ما تقدمه لنا الأدبيات الأجنبية. لا أنكر أن الاستفادة من هذه الأدبيات مهمة جدا، لكنها حين لا تتأسس على معرفة بالجهود العربية القديمة ستكون عرجاء، وخرساء. وما أقدمت عليه في "الكلام والخبر"، جعلني أستفيد من تلك الإرهاصات من خلال السعي إلى محاولة إقامة "نظرية" لأجناس الكلام العربي وأنواعه وأنماطه، من جهة. وفي التنبيه إلى الكثير من المصطلحات التي وظفها العرب مثل: الفائدة، والنكتة، والنادرة، واللطيفة،،، وما شابه ذلك، والتي لم نجد للأسف من يعمل على تطويرها، أو على إدراجها في تعاملنا مع السرد العربي القديم أو الحديث، من جهة أخرى.

تبرز أهمية الرجوع إلى تلك الإرهاصات إلى أنني عندما أرى مثلا من يضع من الدارسين العرب مصطلح "السارد" أو "القاص"، أو ما شابه ذلك، كمقابل لـ (Narrator) أرى أن لا علاقة لهذا الاستعمال بما هو متداول في الغرب، ولا صلة له بما هو موجود في تراثنا، وهو مصطلح "الراوي" الذي يملأ مساحة كبيرة في ثقافتنا الدينية والدنيوية. ويمكنني ضرب لأمثلة لذلك من المصطلح السردي العربي الحديث الذي نجده لا يعدو أن يكون ترجمة حرفية، ومعجمية لا تراعي الحمولة الدلالية أو المعرفية التي يمكن أن يصطبغ بها المصطلح السردي، أو

أي مصطلح كيفما كان المجال الذي يوظف فيه. لذلك أستنتج أن من دواعي إعادة النظر في تلك الإرهاصات تقديم على الأقل "مصطلحية" سردية عربية، تتلاءم مع ما تقدمه لنا اللغة العربية وثقافتها، من جهة، وما يقترب من الدلالات المصطلحية التي تسود في الدراسات السردية المعاصرة الأجنبية. ومن جهة ثانية العمل على تبين وتدقيق "الخلفية المعرفية" لتحديد دلالة "السرد" كما يمكن أن نستكشفها من الأدبيات العربية. لذلك سنعمل في مستوى أول على إبراز ضرورة تأصيل المصطلح السردي العربي، وفي مستوى ثان تقديم تصور أبي علي اليوسي لاستكشاف "الخلفية" التي يمكن استنتاجها من خلال تعريفه للسرد من منظور عربي، باعتباره فقط نموذجا اخترناه لعدة أسباب، منها أن جهوده ظهرت في حقبة متأخرة، وأنه استفاد في ذلك بما سبقه من آراء وتصورات، وعمل على تقديمها بطريقة مكثفة ومركزة وجامعة.

3. 2. ضرورة تأصيل المصطلحات السردية

كما يمكننا أن نجد للمفردات في اللغة الطبيعية تاريخا، نجد للمصطلحات في مختلف الحقول العلمية والمعرفية تاريخا خاصا بها يكشف عن تطور استعمالاتها، واختلافها عن بعضها البعض تبعا للاختصاصات التي توظف فيها. بدأ التفكير مؤخرا في إعداد معاجم تاريخية للغة العربية في كل من قطر والإمارات. وهذا مما يثمن ويقدر عاليا. كما أن معاجم المصطلحات الأدبية العربية تعرف بين الفنية والأخرى صدور كتاب يعرِّف بها. لكننا قلما بحثنا في تاريخ تطور المصطلحات العربية، وكيف كانت تستعمل على مر الزمن. إن الاهتمام بتاريخ مصطلح معين يمكن أن ينشغل به أي باحث في أي حقل من الحقول التي يهتم بها. ولا شك أن هذا سيمكننا لاحقا من وضع تاريخ شامل للمصطلحات العربية تصنف حول الاختصاصات المختلفة، لأن بعضها يوظف في حقول متعددة، لكن كل اختصاص يمنحها معانيَ خاصة بها. فمصطلح

"الخبر"، في النحو، أو البلاغة، مثلا، مختلف عنه في الحديث، أو التاريخ. وقس على ذلك. وكلما دققنا المصطلحات حسب الاختصاصات وضبطنا تاريخ تشكلها وتطورها، جعلنا ذلك قادرين على ترهينها لتتلاءم مع الاختصاصات الجديدة التي يمكن أن تتفاعل معها، وتعطيها حياة جديدة.

لطالما تحدثنا عن أزمة المصطلح الأدبي العربي عموما، والسردي خاصة. لكن هذه الأزمة ستظل مستمرة ومتواصلة ما لم نفكر في رؤية جديدة للتعامل معها، وفي إجراءات مناسبة لتجاوزها. ولعل من بين أهم مصادر تلك الأزمة هو أننا نتعامل مع المصطلحات السردية الغربية، أولا عن طريق الترجمة، ولغات الترجمة متعددة، فالفرنسية غير الإنجليزية، مثلا. كما أن المترجم أو الباحث العربي عندما يصطدم بمصطلح أجنبي جديد يعمل على تعريبه، أو تقديم مقابل له في العربية، باستخدام المعنى الذي يقدمه له المعجم اللغوي الأجنبي الأحادي أو ثنائي اللغة، فلا نجد إبداعا في توليد المصطلحات أو نحتها، أو مراعاة جماليتها، أو بعدها الاقتصادي (استعمال مفردات لا جمل)، أو مراعاة الذائقة اللغوية العربية.

لا يمكن للمصطلحات، في أي اختصاص علمي، ومن بينها، السرديات، أن تتولد إلا في نطاق العلم من جهة، وتطور النظريات ضمنها، من جهة ثانية، إذ لا يمكن أن نتحدث عن المصطلحات خارج هذه الدائرة المعرفية. وما دامت المعرفة العلمية تتطور في البيئات الغربية التي تتيح لها ذلك، نجد مولدي المصطلحات وناحتيها يعمدون إلى الأصول المعرفية التي يجدونها في اليونانية القديمة أو اللاتينية، وهم بذلك يجددون علاقتهم بالتراث الثقافي الغربي، من جهة، ومن جهة ثانية يعملون على توحيد اللغة العلمية، كي لا تتقيد بإحدى اللغات الأوربية. نجد ذلك واضحا في جلب أصول العلوم العامة من اليونانية مثل: السيميولوجيا، أو البويطيقا، أو السيبرنيطيقا،،، ونجد الشيء نفسه مع السرديات استدعاء الجذر الدال على "ما يحكى"، رغم وجود كلمات جارية

ومتعـددة في اللغـات الأوربيـة دالـة عليـه، مـن اليونانيـة وهـو "ديبجيـزيس" (diegesis). وبحسب تصنيف القائمين بهذا الفعل تم إدماجه بسوابق أو لواحق، وصارت بذلك مصطلحات مركبة في كلمة واحدة، يقر جميع الغربيين أصالتها. فنجـد مـثلا جيـرار جنيـت[1] يسـتعمل (Hetero) الدالـة علـى مرسـل الخطـاب السردي دون أن يكون مشاركا في القصة، ويصلها بـ (diegetique) ليدل بـذلك على الراوي غير المشارك في القصة التي يرويها. بخصوص هذا المصطلح نجد من الاستعمالات العربية من يترجم هذا الصوت السردي بـ "المتباين حكائيا". إن هنا أمام كلمتين، وأيضا أمام صيغة غير دقيقة على المعنى الذي وضعت لـه. فما معنى "المتباين"؟ إنها ترجمة حرفية للكلمة الأجنبية. وفي مصطلحية جنيت، يمكن لهذا المصطلح أن يتخذ صورة أخرى، فنتحدث عن مستويين مختلفين يقع فيهما الراوي، مثل: (Hetero intradiegetique)، فهل يمكننا ترجمتها وفق لما سبق بـ المتبـاين الـداخل حكائيا؟ ونقـول الشـيء نفسـه عـن المتماثـل حكائيا وغيرهما.

ما دمنا لا ننتج هذه المصطلحات علينا على الأقل التفكير في توليد ونحت مصطلحات مناسبة. ومدخل ذلك هو تأصيل المصطلحية السردية بالرجوع إلى المصطلحات العربية القديمة، والتعامل معها بمرونة وسلاسة وإبداعية. لقد استعمل العرب "الراوي" بدلالات متعددة، وانتقل هـذا المصطلح مـن الشعر، إلى الحديث، إلى التاريخ، إلى السرد. لا يمكننا أن نتحدث عن حمولة دلالية نهائية ما لأي مصطلح من المصطلحات. فهي تكتسب معناها من السياق الثقافي والمعرفي الذي توظف فيه. لقد استعمل المشتغلون العرب بالسرد مصطلحات مثل القاص، والحاكي، والسارد للدلالة على من يتكلف بالسرد في الرواية مثلا.

---

(1) سعيد يقطين، "المصطلحية السردية ما بعد الكلاسيكية"، محاضرة قدمتها في المؤتمر الدولي الثاني، حول "الخطاب السردي ورهانات العصر، تنظيم قسم اللغة العربية وآدابها، بجامعة الملك خالد، بأبها (المملكة العربية السعودية) يوم 25 يناير 2022، وصدرت ضمن كتاب "السجل العلمي للمؤتمر الدولي الثاني"، 2022، ضمن منشورات الجامعة، ص9 – 24.

وإذا كان المصطلحان الأول والثاني متصلين بنوعين: هما القصة والحكاية، نجد الثالث مرتبطا بالجنس (السرد). فأي المصطلحات أنسب لمقابلة المصطلح الأجنبي (Narrator)؟ اخترت منذ بداية اهتمامي بالسرد، مصطلح "الراوي" لأني أراه أنسب، وأشمل وأعم. ويسمح لنا هذا التأصيل بإمكانية وضع تاريخ لهذه الكلمة، فنصل الماضي بالحاضر. وفي تدقيقنا لهذا المصطلح حسب المستوى الذي يوجد فيه، نسمي الراوي غير المشارك في القصة بـ "الناظم" بدل المتباين حكائيا، والفاعل، أي المشارك في الفعل (الحدث) بدل المتماثل حكائيا. وبذلك نقدم في الترجمة مصطلحين عربيين أصيلين: الناظم، والفاعل.

إن تأصيل المصطلحية السردية رهين بفهم النظرية الأجنبية أولا، والإحاطة بالمصطلحية العربية في مختلف اختصاصاتها ثانيا، والإبداع في تقديم الملائم منها ثالثا. بذلك يمكننا جعل لغتنا قابلة للتطور، ومصطلحيتنا ملائمة، ولا يمكننا تحقيق ذلك إلا عبر التواصل مع الأدبيات العربية القديمة التي حاولت أن تجتهد، رغم تشتتها وتفرقها في مصادر متعددة، وإقامة حوار معها يعمق صلتنا بلغتنا، ويعطي للتصورات السردية التي نعمل على تطويرها، بالاستفادة من المنجزات الغربية المعاصرة، كامل حظوتها، وإمكانية تطويرها.

3. 3. أبو علي الحسن اليوسي و"علم القصص":

اقتطعت النص الذي يهمني من فهرسة اليوسي، ويهمني أن يطلع عليه القارئ الكريم، كما جاء في النسخة المحققة من الكتاب، قبل أن أقدم تعليقي عليه، وإبراز ما يمكننا استنتاجه من وراء إقامة الحوار مع مثل هذه الإرهاصات السردية العربية. وسيهمني بالدرجة الأولى التوقف على الخلفية الثقافية التي ينطلق منها اليوسي، وكل العرب، وهم يتحدثون عما صرنا نعتبره داخلا في نطاق السرد. إن النص الأصلي لليوسي بالبنط العريض، ويذيله تعليقات المحقق على النص، وتحته هوامشه التفسيرية لبعض ما ورد في النص:

3. 3. 1. نص اليوسي[1]: (ص 31):

•علم القصص:

وإِنْ كَانَ مَوْضُوعُهُ، (يقصد بذلك "علم القصص". التعليق مني) غَيْرَ هَـذَا النَّوْعِ مِنَ الأَخْبَارِ (المقصود أيام العرب والتاريخ اللذين تحدث عنهما سابقا. التعليق مني)، فَقَدْ يَكُونُ رَاجِعـاً إِلَى حِكَايَاتِ أُمُورٍ(ا) تُنْقَلُ عَلَى أَنَّهَا وَقَعَتْ أَوْ سَتَقَعُ، سَوَاءٌ كَانَ ذَلِكَ صَحِيحاً فِي نَفْسِ الأَمْرِ أَوْ كَانَ(ب) كَاذِباً، فَهُوَ عِلْمُ الْقَصَصِ عَلَى الإِطْلاَقِ، كَالإِسْرَائِيلِيَاتِ. فَفِي الْخَبَرِ:)) حَدِّثْ عَنِ الْبَحْرِ وَلاَ حَرَجٌ ((ا)، وَ)) حَدِّثْ عَنْ بَنِي إِسْرَائِيلَ وَلاَ حَرَجٌ ((2). وَكَأَخْبَارِ الزَّمَانِ الْمُتَضَمِّنِ أَخْبَارَ الْجَنَّةِ وَالنَّارِ وَغَيْرِ ذَلِكَ.

وَقَدْ يَدْخُلُ شَيْءٌ مِنَ الأَحَادِيثِ فِي هَـذَا النَّوْعِ، وَقَدْ يَرْجِعُ إِلَى حِكَايَاتٍ(ت) تُقَدَّرُ وَاقِعَةً وَهِيَ لَمْ تَقَعْ. وَهَـذَا فَنٌّ آخَر، تَارَةً يُقَدَّرُ فِيهِ عَلَى الْجَمَادَاتِ وَالْعَجْمَاوَاتِ أَخْبَاراً بِلِسَانِ حَالِهَا بِمَا يُعَدُّ أَمْثَالاً(ث) وَحِكَماً. وَهَـذَا نَوْعٌ اسْتَعْمَلَتْهُ الْعَرَبُ قَدِيماً، وَإِلَيْهِ يُنْسَبُ كِتَابُ "كَلِيلَة وَدِمْنَة"(ج)(3). وَفَائِدَتُهُ(ح) ظَاهِرَةٌ عَامَّةٌ لِلنَّاسِ. وَتَارَةً عَلَى النَّاسِ(خ) إِمَّا لِمُجَرَّدِ إِبَانَةِ الاقْتِدَارِ عَلَى الْكَلاَمِ نَظْماً وَنَثْراً مَعَ مَا يَتَضَمَّنُهُ الْكَلاَمُ مِنَ الْفَوَائِدِ وَالأَغْرَاضِ كَمَا فِي الْمَقَامَاتِ الْهَمَذَانِيَّةِ(4) وَالْحَرِيرِيَّةِ(5) وَأَضْرَابِهِمَا، وَإِمَّا لِمُجَرَّدِ تَحْلِيَةِ الأَسْمَاعِ بِالأُمُورِ الْغَرَائِبِ قَصْداً لِلتَّمْلِيحِ وَالإِطْرَافِ فِي الْمُحَاضَرَاتِ وَالْمُسَامَرَاتِ(د)، وَهُوَ عِلْمُ الْبَطَّالِينَ أَهْلِ الْخَلاَعَاتِ وَالْهَزْلِيَّاتِ مِنَ الْمُحَادَثَاتِ مِنْ سُخَفَاءِ الْعُقُولِ وَالْمُجَّانِ، وَبَعْضِ السُّخَفَاءِ مِنَ الْمُلُوكِ. وَقَدْ يَتَّفِقُ مِنْ هَذَا النَّوْعِ (بَعْضُ مَا وَقَعَ أَوْ يَقَعُ بَعْضُهُ وَيُزَادُ عَلَيْهِ كَالْعَنْتَرِيَّاتِ(6) وَالْعلاَلِيَاتِ(7). وَمِنْ هَذَا النَّوْعِ)(ب) بَعْضُ الْمَغَازِي وَالْفُتُوحِ.

---

(1) اليوسي، أبو علي الحسن بن مسعود، فهرسة اليوسي، ت. زكريا الخثيري، بحث لنيل دبلوم الدراسات العليا المعمقة، جامعة محمد الخامس بالرباط، تحت إشراف د. جعفر بلحاج السلمي، 2004.

أ- "ب"، "ج": أمر، ب- ساقطة من "ج".، ت- "ج":حكاية.، ث- "ج": مثلا. ج- "ب": وذمته، "ج": ودمنته.، ح- "أ"و"ب": وفائدة. التصحيح من "ج"، ليستقيم المعنى.، خ- "ج": للناس.، د- "ج": السامرات.

1. من الأمثال النبوية. انظر: المستطرف 1/ 68.
2. قال رسول الله (ص): "بَلِّغُوا عَنِّي وَلَوْ آيَةً، وَحَدِّثُوا عَنْ بَنِي إِسْرَائِيلَ وَلاَ حَرَجَ، وَمَنْ كَذَبَ عَلَيَّ مُتَعَمِّداً فَلْيَتَبَوَّأْ مَقْعَدَهُ مِنَ النَّارِ". صحيح البخاري 2/ 1076.
3. كتاب وضعه الفيلسوف الهندي بيدبا لملك الهند، على ألسنة البهائم والطيور. ترجمه عبد الله بن المقفع من الفارسية إلى العربية عام 165هـ. كشف الظنون 2/ 1507-1509.
4. لأبي الفضل أحمد بن الحسين الهمداني، المعروف ببديع الزمان (398هـ). وهي أول ما ألف في فن المقامات. كشف الظنون 2/ 1785. معجم المطبوعات العربية والمعربة 1895-1896.
5. لأبي محمد القاسم بن علي الحريري (516هـ)، وهي الثانية من حيث الشهرة. تضم خمسين مقامة ولها شروح بلغت أربعين شرحا. كشف الظنون 2/ 1787-1791. معجم سركيس 748-.750
6. سيرة عنترة بن شداد، وهي قصة خيالية فيها ذكر أشعار وأحوال كثيرة عن عنترة، ولا يعلم واضعها بالتحقيق. معجم سركيس 1387-1388. موسوعة الفلكلور، لشوقي عبد الحكيم 500-.504
7. لم أقف عليها.

(تعليق على هذا الهامش رقم 7= إن المقصود هنا هو: **الهلاليات**، وليس **"العلاليات"** والمقصود بها النصوص المختلفة للسيرة الهلالية). (سعيد يقطين).

وَيَنْدَرِجُ فِي هَذَا الْفَنِّ مَا يُقَدَّرُ مِنْهُ عَلَى أَلْسِنَةِ الْجَمَادَاتِ كَالتَّفَاخُرِ بَيْنَ

السَّيْفِ وَالْقَلَمِ وَنَحْوِ ذَلِكَ. وَيَنْخَرِطُ فِي هَـذَا السِّلْكِ فَنُّ الْخُرَافَاتِ كُلِّهَا. فَإِنَّ الْمَقْصِدَ وَالثَّمَرَةَ وَاحِدَةٌ. وَالْفَرْقُ بَيْنَ هَذَا الْفَنِّ وَبَيْنَ الَّذِي قَبْلَهُ أَنَّ الأَوَّلَ هَزْلٌ فِي قَالَبِ جِدٍّ، وَهَذَا هَزْلٌ صَرِيحٌ.

وَأَصْلُ الْخُرَافَاتِ كَمَا فِي حَدِيثِ التِّرْمِذِيِّ[1] أَنَّ رَجُلاً مِنْ بَنِي عُـذْرَةَ[2] اسْـمُهُ خُرَافَة، اِسْتَهْوَتْهُ الْجِنُّ فَبَقِيَ عِنْدَهُمْ زَمَناً[أ] ثُمَّ رَجَعَ، فَجَعَلَ يُحَدِّثُ النَّاسَ بِأَشْيَاءَ زَعَمَ أَنَّهُ رَآهَا عَنِ الْجِنِّ غَرِيبَةً خَارِجَةً عَنِ الْمُعْتَادِ. فَاسْتَغْرَبَ النَّاسُ مِنْهُ ذَلِكَ وَأَنْكَرُوهُ. فَجَعَلُوا كُلَّمَا سَمِعُوا حَدِيثاً غَرِيباً قَالُوا: هَذَا حَدِيثُ خُرَافَةَ أَيْ مِنْ ذَلِكَ الْجِنْسِ[3]. فَصَارَ مَثَلاً، ثُمَّ تُوُسِّعَ فِيهِ عِنْدَ الْعَامَّةِ حَتَّى أُطْلِقَ اسْماً لِلْحَدِيثِ نَفْسِهِ، وَيُجْمَعُ لِذَلِكَ. وَحَكَى الأُدَبَاءُ فِيهِ حَدِيثًا، وَإِنَّ خُرَافَةَ كَانَ رَجُلاً صَالِحاً، وَاللهُ أَعْلَمُ بِهِ.

وَهَـذِهِ الأَنْـوَاعُ وَإِنْ أَغْمَضْـنَا فِيهَـا فَـذَلِكَ بِحَسَـبِ غَالِـبِ ثَمَرَاتِهَـا، وَعَـادَةِ مُتَعَاطِيهَا، وَإِلاَّ فَكَثِيراً مَا يُذْكَرُ مِنْهَا الشَّيْءُ لِلاسْتِشْهَادِ أَوِ التَّمْثِيلِ أَوِ الإِغْمَاضِ فِي مَحَلِّهِ، أَوْ غَيْرِ ذَلِكَ مِنْ مَقَاصِدِ الْعُقَلاَءِ، فَيُقْبَلُ وَهُوَ أَحَدُ أَسْبَابِ التَّعْرِيجِ عَلَيْهَا عِنْدَ ذِكْرِ الْعُلُومِ. وَقِيلَ[4]: [الطويل]

1- أَفِدْ طَبْعَكَ الْمَكْدُودَ بِالْجِدِّ رَاحَةً	تَفِـرْهُ، وَعَـلِّلْهُ بِشَـيْءٍ مِـنَ الْمَـزْحِ
2- وَلَكِـنْ إِذَا أَعْطَيْتَـهُ الْمَزْحَ فَلْـيَكُنْ	بِمِقْدَارِ مَا يُعْطَى الطَّعَامُ مِنَ الْمِلْـحِ(5)

أ- "ج": زمانا

1. أبـو عيسـى محمـد بـن عيسـى بـن سَـورة السـلمي الترمـذي، الضـرير (279هـ). من أئمة علماء الحديث وحفاظه. ترجمته في: **طبقات علماء الحديث** 2/ 338-340. **نكت الهميان** 264-265. **وفيات الأعيان** 4/ 278. **الأعلام**6/ 322.

2. هـو اسـم لـبطن مـن قضـاعة مـن القحطانيـة، وهـم المعروفـون بشـدة العشق. وأيضا لفخذ من عبد الله بن غطفان ابن سعد، من العدنانية. **معجم قبائل العرب** 2/ 767-768.

3. حدّث النبي (ص) نساءه بهذا الكلام. انظر: **البداية والنهاية** 6/ 37–38. ويروى عنه (ص) أنه قال: "خرافة حق". **النهاية في غريب الحديث والأثر** 2/ 25.

4. البيتان لأبي الفتح علي بن محمد البستي (400 أو 401 أو 402 هـ). وردا مفردين في **ديوانه** 59. **معاهد التنصيص** (ضمن ترجمته) 3/ 220. **يتيمة الدهر** (ضمن ترجمته) 4/ .378

5. **ديوانه**: ب**1**: يجمُّ، وعلله بشيء من المزح/ ب**2**: بمقدار ما تُعطِي الطعامَ من الملح

معاهد التنصيص:

أَفِدْ طَبْعَكَ الْمَكْدُودَ بِالْجِدِّ رَاحَةً ... قَلِيلاً، وَعَلِّلْهُ بِشَيْءٍ مِنَ الْمَزْحِ

وَلَكِنْ إِذَا أَعْطَيْتَهُ ذَاكَ فَلْيَكُنْ ... بِمِقْدَارِ مَا يُعْطَى الطَّعَامُ مِنَ الْمِلْحِ

يتيمة الدهر:

أَفِدْ طَبْعَكَ الْمَكْدُودَ بِالْهَمِّ رَاحَةً ... تَجُمُّ وَعَلِّلْهُ بِشَيْءٍ مِنَ الْمَزْحِ

وَلَكِنْ إِذَا أَعْطَيْتَهُ ذَاكَ فَلْيَكُنْ ... بِمِقْدَارِ مَا تُعْطِي الطَّعَامَ مِنَ الْمِلْحِ"

3. 3. 2. مفهوم السرد عند اليوسي:

يعتبر أبو علي الحسن اليوسي (1631م – 1691م) من أعلام الثقافة المغربية في القرن السابع عشر الذين تميزوا بسعة الاطلاع، والتأليف. ترك حوالي أربعين كتابا في شتى ضروب المعرفة. من هذه الكتب منها كتاب المحاضرات، وزهر الأكم في الأمثال والحكم، ورسائله. كان متميزا عن معاصريه بشخصيته القوية ومعرفته الواسعة بالثقافة العربية – الإسلامية. مدحه أحد الشعراء بقوله:

من فاته الحسن البصري يصحبه فليصحب الحسن اليوسي يكفيه.

كرس اليوسي كتابه "الفهرسة" لشيوخه الذين أخذ عنهم من خلال أربعة فصول. وفي هذا الكتاب تبرز لنا شخصيته العلمية بوضوح. فرغم كون الكتاب في ذكر شيوخه، فإنه ابتدأ بمقدمة، في حوالي 43 صفحة، تضم ثلاث عشرة فائدة، تتصل بمختلف المعارف والعلوم التي كانت متداولة في زمانه.

لقد توقفت على هذا الكتاب، رغم أن هناك كتبا أخرى يمكن الانطلاق منها لتناول تلك الإرهاصات الأولية للسرد العربي القديم (ولقد فعلت ذلك في الكلام والخبر)، لأني رأيت أن اليوسي قد استوعب جيدا كل الكتابات العربية السابقة عليه، وفكر فيها بطريقته الخاصة التي تؤكد تميزه في تمثل الأشياء، ومنها قراءاته، وكيفية الاجتهاد في فهمها، وتقديمها بطريقته الخاصة التي تبرز أصالته في التفكير فيها والتعبير عنها بإيجاز.

يتناول اليوسي في الفائدة الثامنة الفلسفيات وتقسيم العلوم. ويهمنا منها ما يتعلق بتحديده للعلم أولا، فالأدب ثانيا، ثم السرد أخيرا، وذلك بهدف الوقوف على رؤيته إلى كل من هذه القضايا من زاويته التي نحن في أمس الحاجة إليها لتطوير علاقتنا بالعلم والأدب والسرد. إنه يعتبر الأدب **علما**، ويسمي ما يتصل بالسرد، كما نسميه اليوم: "**علم القصص**".

أ - العلم، ومبادئه:

يكتب بخصوص "مبادئ العلم" في الفائدة التاسعة: (ص 39) ما يلي:

"يتأكد على كل طالب علم أن يعلم قبل الشروع فيه أمورا تسمى: **مبادئ العلم**. منها ما يتأكد لتوقف أمر ما عليه. وهي ست: الأولى: **اسمه، ليعبّر عنه**. الثانية: **حده، أي تعريف يشرح ماهيته**، أو يميزها عن غيره ليتحصل في الذهن جملة. الثالثة: **موضوعه**، أي ما يبحث فيه عن عوارضه الذاتية ليتميز بها على التحقيق، إذ تمايز العلوم إنما هو بتمايز موضوعاته. الرابعة: **فائدته**، أي الثمرة المطلوبة من تحصيله لئلا يكون سعيه عبثا. الخامسة رتبته، أي

منزلته من الشرف والفضل، ليعرف أنه مما يعتنى به أو لا. السادسة: حكمه، ليصح الإقدام عليه شرعا، أو لا. إذ لا يحل لامرئ أن يقدم على أمر حتى يعلم حكم الله فيه.

ومنها ما يفيد فائدة ما، وهي أربع أخرى:

الأولى: الواضع أي المخترع لذلك الفن لازدياد البصيرة. الثانية: نسبته من العلوم أكلي أم جزئي، كذلك فإن الجزئي تبين مبادئه في الكلي دون العكس. الثالثة: مسائله، أي القضايا المبينة فيه من حيث التصور إجمالا لذلك أيضا. الرابعة: استمداده، أي من أي علم يستمد، أي يستعان به ليرجع إليه. وهذه متأكدة. وقد يراد بالاستمدادات أشياء تكون محمولات في مسائل العلم. كما أن جزئيات الموضوع هي موضوعات تلك المسائل، فتُتصوَّر أولا ليصح الحكم بها إثباتا ونفيا، وهي حينئذ من أوكد المبادئ".

هذا التحديد الذي قدمه اليوسي سبقه إليه كثيرون قبله، لكن تقديمه بهذا الشكل يجعله أوضح وأدق، وه وينسحب على كل العلوم التي ذكرها في مقدمة فهرسته.

ب. الأدب:

بعد تناول اليوسي "علم اللغة"، و"علم العروض"، وعلم نقد الشعر وعلم الكتابة، انتقل على "علم الأدب": (ص 26).

"وتسمى البراعة في الصنعة الشعرية بالاتساع في فنونه، واستنباط عيونه، وسلوك السهل منه والصعب، والانسحاب معه في كل شعب، علم الأدب. وكثيرا ما يعتبر في هذا الاسم فن الكتابة أيضا. وكثيرا ما يطلق اسم الأدب على العلوم اللغوية كلها. ويقال أيضا علم العربية. وهي بإزاء المنطق في الفلسفة، لأنه موضوع لإصلاح الفكرة، وهي موضوعة لإصلاح اللسان. غير انها لما تعلقت باللفظ اختصت منفعتها باللغة العربية الموضوعة هي فيها. والمنطق لما تعلق

بالمعاني - وهي مشتركة في اللغات والأمم - عمت منفعته، فلذلك نقل من العجمية إلى العربية. فكان نافعا في الطرفين".

من العلم إلى علم الأدب إلى علم القصص نجد أنفسنا نتدرج من العام إلى الأخص. وبذلك فـ "علم القصص" (التسمية)، يندرج ضمن علم كلي هو "علم الأدب"، أو علم العربية الذي هو أعم منه بسبب تضمنه علوما أخرى مثل العروض، والنحو. كما أن كل مبادئ العلم متوفرة فيه، من حيث الحد (الحكايات) والموضوع (النقل والتقدير)، وبه يتميز عن التاريخ مثلا، والفائدة (الإخبار والإمتاع) والرتبة (القدرة على الابتداع) والحكم (حدث عن بني إسرائيل ولا حرج). ويمكننا قول الشيء نفسه عن فوائده، باستثناء واضعه، فهو يتوفر على المقومات التي تجعله على صلة بعلوم أخرى، يتميز عنها مثل التاريخ، والسيرة. وفي التعريف المجمل الذي قدمه يمكن تلمس ذلك بجلاء من خلال ما يلي

- علم القصص: علم عام:

يشمل: حكايات أمور:

أ. **تنقل على أنها وقعت أو ستقع**: قابلية الوقوع ماضيا أو مستقبلا. (أخبار الزمان المتضمن أخبار الأولين والجنة والنار، الإسرائيليات وغير ذلك). بغض النظر عن كونها صادقة.

ب. **تُقدَّر واقعة وهي لم تقع**: تقدير ما لم يقع واقعا، مثل: الجمادات (التفاخر بين السيف والقلم) و: العجماوات: الأمثال والحكم (كليلة ودمنة)..

ج. **إبانة الاقتدار على الكلام نظما ونثرا**: القدرة على الابتداع، مع ما يتضمنه الكلام من الفوائد والأغراض: (المقامات مثلا).

د. **تحلية الأسماع بالأمور الغرائب**: الإمتاع بقصد التلميح، والإطراف في المحاضرات والمسامرات (علم البطالين/ أهل الخلاعات/ الهزليات،،،)

هـ. **بعض ما وقع، أو يقع بعضه، ويزاد عليه**: احتمال الوقوع مع الزيادة أو المبالغة: (مثل السيرة الشعبية: العنتريات والهلاليات)

و. **بعض المغازي والفتوح**: يندرج ضمنه ما يقدر، (الجمادات)، وفن الخرافات: فالمقصد واحد، والثمرة واحدة. وَالْفَرْقُ بَيْنَ هَذَا الْفَنِّ وَبَيْنَ الَّذِي قَبْلَهُ أَنَّ الأَوَّلَ هَزْلٌ فِي قَالَبِ جِدٍّ، وَهَذَا هَزْلٌ صَرِيحٌ.

إن **الأنواع السردية**، كما قدمناها في الكلام والخبر[1]، والتي استخرجناها من خلال الكثير من المصنفات العربية التي اعتمدناها للوقوف على الإرهاصات العربية التي حاولت تناول ما اتصل بالسرد، نجدها لدى اليوسي تتقدم إلينا مما يلي:

1. **الخبر**: الأخبار القديمة، الإسرائيليات، أخبار الجنة والنار.
2. **الحكايات**: ما يقدم في المجالس من حكايات البطالين، وأهل الخلاعات.
3. **الأمثال الحكم**: كليلة ودمنة.
4. المقامات.
5. **السيرة الشعبية**: عنترة، بنو هلال.
6. **القصة**: الفتوح والمغازي.

أما ما أدرجناه ضمن **الأنماط السردية**[2]، فهو لدى اليوسي يتجلى من خلال:

- **الأنماط الثابتة: التجربة**: ما وقع/ ممكن الوقوع/ المقدر الوقوع، ولم يقع.
- **الأنماط المتحولة: الموضوعات**: الصدق والكذب/ الجد والهزل.
- **الأنماط المتغيرة: الأسلوب**: الاقتدار على الإبداع.

---

(1) الكلام والخبر، مر. مذ. ص194.

(2) نفسه، ص198.

4. سؤال الخلفية المعرفية للسرد العربي:

لقد سبق أن بينا أن الإبداع السردي الغربي يجد جذوره في التراث اليوناني وامتداده في الروماني الذي ينهض على أساس التميز الذي أقامه كل من أفلاطون وأرسطو، وإن بكيفية مختلفة بين: المحاكاة (**mimesis**) والحكي التام (**Diegesis**)، وعلى أساسهما كان التمييز بين الأجناس الشعرية، وخاصة لدى أرسطو، وهو يفرق بين الملحمة والدراما. عمل السرديون المحدثون على توظيف هذا التمييز داخل العمل السردي، بين خطاب الراوي (خطاب الأفعال) الذي يتحقق من خلال السرد (Diegesis)، وخطاب الشخصيات (خطاب الأقوال) (mimesis)، وفي الوقت نفسه اعتبر العمل السردي بخطابيه قائما على "المحاكاة". إنه محاكاة للواقع بصور وأشكال متعددة على نحو ما رأينا في تعريف شيشرون ومن جاء بعده إلى الآن. ولقد تكرس تصور كون الإبداع الأدبي تمثيلا للواقع مع الرواية الكلاسيكية بصورة قوية جدا. وفي هذا النطاق نجد الأدبيات الغربية في هذا الموضوع مركزية ولا حصر لها. وفي الدراسات السردية الحديثة بدأت تظهر "سرديات لاطبيعية"[1]، تهتم بالسرد الذي لا ينهض على المحاكاة، مختلفة بذلك عن السرديات الطبيعية وغيرها.

عرف العرب أرسطو، وبدأوا يتحدثون عن "المحاكاة"، و"التخييل". لكن هل كان وعيهم بما يتصل بالسرد، أي بعلم القصص، كما سماه اليوسي، أو بالأخبار والحكايات والقصص كما كان شائعا ومتداولا، متصلا بالمحاكاة على غرار ما نجد في السرد الغربي؟

للجواب على هذا السؤال يلزمنا الرجوع إلى الكيفية التي تعامل بها العرب مع "الكلام" القابل للسرد، على وجه الخصوص، وهو لا يختلف في تنظيراتهم

---

(1) J. Alber, B. Ritchadson (edi.) UNNATURAL NARRATOLOGY, EXTENSIONS, REVISIONS, AND CHALLENGES, THE OHIO STATE UNIVERSITY PRESS, 2020.

عن أي كلام اعتبروه قابلا للتداول يوميا أو ثقافيا. إن الإبداع العربي قائم على اللغة وليس على المحاكاة. إن الاحتفاء العربي كان بما يبتدع من خلال اللسان، وليس بمدى مطابقته للواقع أو لا. ولذلك يمكننا أن نقرر أن **الخبر** (وهو الذي عوضناه بالسرد في كتاباتنا المختلفة) في البلاغة العربية، وفي التصور العربي إجمالا هو **الكلام** الذي يحتمل الصدق والكذب. وما كان منه صادقا فهو يطابق الحقيقة، وغيره يعد كذبا. على أساس هذا التمييز تم التفريق بين الكلام العربي وأجناسه، وأنواعه. وسيبدو لنا هذا التحديد العربي منعكسا بقوة على الموقف المتخذ من الراوي: فهو إما ثقة أو غير جدير الثقة، على وجه الإجمال (رواية الحديث النبوي مثلا).

إن تحري الصدق في الخبر نجده في الثقافة العربية متصلا بالأقوال التي تتأسس عليها الأمور الدينية والدنيوية التي تهم حياة الناس. لكن في المسائل التي تعنى بمجالسهم وأسمارهم وفنونهم القولية فإنهم لم يكونوا يعنون بصدق الكلام، ولكن بمدى قدرته التعبيرية والجمالية والدلالية حتى وإن كان غير مطابق للحقيقة. نجد في القرآن الكريم قصصا تروى، لكن القرآن يصفها بأنها "حقيقية"، لا مجال فيها للكذب: "إن هذا لهو **القصص الحق**. وما من إله إلا الله. وإن الله لهو العزيز الحكيم" (آل عمران، 62). وفي الحديث النبوي: "من كذب علي متعمدا فليتبوأ مقعده من النار" (رواه مسلم والبخاري).

لكن في غير الأخبار (السرود) وخاصة تلك التي تستعمل للإمتاع، والابتداع، يحبذ على العكس الكذب، أو عدم مطابقة الحقيقة أو الواقع. إن القول بأن: "**أعذب الشعر أكذبه**"، أو "**أعذب الشعر ما كان مفتعلا**"، يحمل دلالة قوية على تعامل العرب مع السرد، وأنهم يحتفون بجمالية التعبير، وبلاغته وفصاحته، ورقة أسلوبه. ولا علاقة لهذا بمحاكاة الواقع، أو تمثيله كما نجد في الخلفية الفلسفية الغربية. وتقدم لنا كتب الأدب العربي شواهد عديدة، نقتطف منها قصة لبيد والمنذر بن النعمان التي نقتطفها من العمدة، والتي تبين لنا أن ما

يقال حين يكون بليغا وجميلا لا يسأل عن مدى صدقه، أو صحته، أو مطابقته للوقائع:

"كان الربيع بن زياد من ندماء النعمان بن المنذر، وكان فحاشاً عياباً بذياً سباباً لا يسلم منه أحد ممن يفد على النعمان، فرمي بلبيد وهو غلام مراهق فنافسه وقد وضع الطعام بين يدي النعمان، وتقدم الربيع وحده ليأكل معه على عادته، فقام لبيد فقال مرتجلاً:

يا رب هيجا هي خير من دعة	نحن بني أم البنين الأربعه
ونحن خير عامر بن صعصعه	المطعمون الجفنة المدعدعه
والضاربون الهام تحت الخيضعه	مهلاً أبيت اللعن لا تأكل معه

فقال النعمان: ولمه؟ فقال:

إن استه من برص ملمعه

فقال النعمان: وما علينا من ذلك؟ فقال:

إنه يولج فيها إصبعه	يولجها حتى يواري أشجعه

كأنما يطلب شيئاً أودعه

(...) وأراد ربيع الاعتذار، فقال النعمان:

قد قيل ما قيل إن حقاً وإن كذبا	فما اعتذارك من قول إذا قيلا؟"(1)

يكتب الزمخشري في السياق نفسه في مادة (ف.ع.ل):

"ويقولون: أعذب الشعر ما كان مفتعلاً، وأعذب الأغاني المفتعل. قال ذو الرمة:

---

(1) ابن رشيق القيرواني، (أبو علي الحسن): العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تح. محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، 1981، ص19.

وشـعر قـد أرقـت لـه غريـب	أجنّبـه المسـاند والمحـالا
فبـت أقيمـه وأقـدّ منـه	قـوافي لا أعـدّ لهـا مثـالا
غرائـب قـد عـرفن بكـل أفـق	مـن الآفـاق تفتعـل افتعـالا

أي تبتدع ابتداعاً غير مسبوق إلى مثله"[1].

5. على سبيل التركيب:

إن الإرهاصات السردية التي أشرنا إليها من خلال ما قدمه اليوسي، وما نجده في مختلف المصنفات العربية القديمة، لا تختلف كثيرا عما وجدناه مع شيشرون، وإن كان الفرق واضحا على مستوى الخلفية المنطلق منها في تحديد السرد، وتعريفه. إن السرد فعل إنساني تشترك فيه البشرية. وإعادة النظر في تلك الإرهاصات في ضوء ما يقدمه لنا السرد العربي مع التوقف على الأسس التي كان ينهض عليها قبل العصر الحديث، يتيح لنا فرصة إعطاء السرديات إمكانيات جديدة للتفكير والتأطير المنهجي، من جهة، واقتراح مصطلحية تتلاءم مع مقتضيات اللغة العربية وثقافتها. ومن جهة أخرى يسهم في تطوير الدراسات السردية العالمية التي يمكنها أن تتطور وتغتني من خلال مشاركة ثقافات متعددة.

إن ما صار يطرح الآن تحت عنوان: "السرديات ما بعد الكلاسيكية" يدفع في هذا الاتجاه الذي لا يقتصر على ما تكرس مع البويطيقا الكلاسيكية، وخلفيتها الأرسطية التي هيمنت في التراث الغربي، منذ القدم، وظلت متواصلة إلى الآن، والتي فرضت نفسها على الثقافة العربية في العصر الحديث.

إن أسئلة من قبيل: هل ينتج السارد العربي المعاصر نصوصه في نطاق المحاكاة، وتمثيل الواقع؟ أم أنه يبدعها في إطار لغة تقوم على أساس الافتعال

---

(1) الزمخشري، جار الله (أبو القاسم محمود)، أساس البلاغة، تح. محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت، 1998، ص29.

على غير مثال، بهدف تحقيق المتعة الجمالية وقد صارت تمثل الفائدة المركزية في الإبداع. وفي ضوء الفرق بين الخلفيتين: هل يمكننا النظر في مفهوم الراوي، وهو الذي يقدم لنا المادة الحكائية، من خلال التمييز بين الجدير بالثقة أو غير الجدير بها؟ أم أن علينا التمييز بينهما على ركيزة القدرة على الإبداع بغض النظر عن الصفات التي يمكننا نعته بها.

أسئلة أراها ضرورية لتجديد النظر في السرد، باعتباره إبداعا إنسانيا، ومهمة لإعادة التفكير في السرديات بما يسهم في تطويرها وإلا تحولت إلى علبة أدوات نوظفها أحيانا، ثم نقوم بلفظها، وطرحها، في أوقات أخرى على اعتبار أنها صارت غير صالحة للاستعمال؟

يمكننا اختزال مختلف هذه الأسئلة في مفهوم "التمثيل". وهذا ما سنحاول التركيز عليه في فصول الباب الثاني، وقد جعلناه يدور حول الأنواع والأنماط، من خلال الانطلاق من مفاهيم سادت في الثقافة العربية تحت مصطلحات: المثل، وضرب المثل، والتمثيل.

الباب الثاني

السرد العربي:

أنواع وأنماط

المماثلة السردية:

حول التمثيل والسرد

"وتلك الأمثال نضربها للناس، وما يعقلها إلا العالمون"

قرآن كريم، العنكبوت، 43

1. مقدمة : ضرب المثل والمماثلة:

1.1. يعتبر العديد من منظري الأدب اليوم بأنه "تمثيل للواقع". ويخصص إيريك أويرباخ كتابا بكامله للبحث في تمثيل الأدب الغربي عبر تاريخه الطويل للواقع الأوربي. وعندما نتأمل جيدا مفهوم التمثيل نجده كما هو موظف في الأدبيات الحديثة يقربنا من مفهوم المحاكاة التي استعملها قدماء اليونان في حديثهم عن الإبداع الفني بصورة عامة، وبمفهوم الواقعية منذ القرن التاسع عشر كما تجلى في الرواية الغربية. وحين نتجاوز ما تقدمه لنا التصورات الغربية قديمها وحديثها عن المحاكاة والتمثيل، ونتوقف على ما خلفه العرب نجد مفهوم التمثيل قد استعمل في الإنجازات البلاغية والنقدية على اختلاف العصور، وقبل ذلك نجد في كلام العرب وفي القرآن الكريم ما يوحي إلى التمثيل باستعمال أحد لوازمه التي تدفعنا إلى التساؤل والبحث في مختلف ما يتصل بالتمثيل في النظر والعمل بهدف تقديم معرفة مناسبة بالمفهوم في مختلف صوره وأبعاده.

1. 2. وبما أن هدفنا الأساس هو محاولة تدقيق المفهوم من جهة، والنظر إليه في صلاته بالسرد من جهة ثانية، وتجلي المفهومين معا من خلال السرد العربي من

جهة ثالثة، كان لزاما علينا الانطلاق من مفهوم **"المثل"** و**"ضرب المثل"** و**"التمثيل"** لنقف على مختلف التجليات التي توظف فيها، لنتمكن بعد ذلك من تدقيقها في الأدبيات المختلفة لنخرج من خلال الرصد والتحليل بدلالة خاصة نجعلها أرضية لمعالجة أبعاد ودلالات المماثلة السردية في الثقافة العربية.

2. في مفهوم المماثلة السردية:

نستجمع في مفهوم المماثلة السردية كل ما يتصل بالمثل وضرب المثل والتمثيل الذي يتحقق من خلال استعمال نص لمماثلته آخر على مستويات متعددة، واختلافه عنه، من جوانب أخرى. سنحاول أولا تقديم تعريف المثل، وبعد ذلك ضرب المثل فالتمثيل كما نجده في بعض المعاجم العربية الخاصة بالمصطلحات، ثم بعد ذلك نقدم التعريف الذي نستنتجه، في ضوء التصور الذي اشتغلنا به في تحليل السرد العربي، من خلال بعض الأمثلة:

2. 1. المثل: يقول ابن عبد ربه: "والأمثال **هي وشي الكلام، وجوهر اللفظ، وحلي المعنى**، والتي **تخيرتها** العرب وقدمتها العجم، **ونطق بها في كل زمان على كل لسان. فهي أبقى من الشعر، وأشرف من الخطابة**، لم يسر شيء كسيرها، ولا عم عمومها، حتى قالوا أسير من مثل"[1].

أما التهانوي فيعرفه بكونه: "**النظير**. ثم نقل منه إلى **القول السائر** أي الفاشي الممثّل بمضربه وبمورده، والمراد بالمورد الحالة الأصلية التي ورد فيها الكلام وبالمضرب الحالة المشبّهة بها التي أريد بالكلام"[2]. ويقول في:

2.2. ضرب المثل: "وهو ذكر شيء ليظهر أثره في غيره. ولا بدّ في ضرب المثل من **المماثلة**. وإنّما سمّي مثلا لأنه جعل مضربه وهو ما يضرب به

(1) الأندلسي، ابن عبد ربه، العقد الفريد، كتاب الجوهرة، جزء3، ص80

(2) التهانوي، محمد بن علي، كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم، تح. علي دحروج، مكتبة لبنان، ناشرون، بيروت، 1996، ج. 2، ص1449

ثانيا مثلا لمورده وهو ما ورد فيه أولا، ثم استعير لكلّ حالة أو قصة أو صفة لها شأن وفيها غرابة".

2. 3. التمثيل: "هو عند المنطقيين إثبات حكم في جزئي لثبوته في جزئي آخر لمعنى مشترك"[1]، ج.1، ص506.

ويعرفه الكفوي بقوله: "التَّمْثِيل: هُوَ أَن تثبت الْقَاعِدَة سَوَاء كَانَ **مطابقا لِلْوَاقِع أم لَا**، بِخِلَاف الاستشهاد. والتمثيل أَيْضا: أَن يُرِيد الْمُتَكَلّم معنى فَلَا يدل عَلَيْهِ بِلَفْظِهِ الْمَوْضُوع لَهُ وَلَا بِلَفْظ قريب مِنْهُ، وَإِنَّمَا يَأْتِي بِلَفْظ هُوَ أبعد من لفظ الإرداف **يَصح أَن يكون مِثَالا** للفظ الْمَعْنى المرادف"[2].

نستخلص من هذه التحديدات أن "المثل" وما يدخل في نطاقه متعدد الدلالات. يشتغل به المنطقي والبلاغي والنحوي والمفسر والفقيه. ومن الزاوية السردية التي نشتغل في نطاقها نعتبره:

أ. نوعا من أنواع الحديث لما يتميز به من خصوصية جمالية ودلالية.

ب. قولا تنطق به شخصية من داخل قصة أو خارجها، سواء كانت هذه القصة معروفة أو مجهولة، أو ثمة اختلاف فيها.

ت. جملة موجزة، بسيطة أو مركبة، ومسكوكة تأتي بمثابة تعليق على ما ورد في القصة التي تتصل بها.

ث. تعبيرا عن تجربة حياتية، في موضوع محدد، وبأسلوب بليغ.

إن كل هذه المقومات تجعلنا نرى "المثل" بمثابة نواة قولية متعددة الأبعاد والدلالات والاستعمالات. إن المثل في آن واحد:

1. نوع : من أنواع الخطاب، له مميزاته وخصوصيته. إنه في الوقت نفسه: تقرير (عرض: أي: كلام شخصية) يتأسس على سرد قصة مروية.

---

(1) نفسه، ج.2، ص1112

(2) الكفوي، أبو البقاء، أيوب بن موسى، الكليات، تح. عدنان درويش، ومحمد المصري، مؤسسة الرسالة، بيروت، ص295.

2. **نمط**: يتحدد من خلال المبادئ التي رصدتها عن النمط في كتابي "الكلام والخبر". إنه تجربة، وموضوع، وأسلوب.
3. **نص**: قابل لأن يدرج في نصوص أخرى، عن طريق مماثلته إياها، وفق ما يرمي إليه المستعمل من دلالات ومقاصد. وهو باعتباره تقريرا، يتخذ في علاقته بالقصة المسرودة بعد التعليق، أو الميتا نص.

كل هذه المقومات هي التي أعطته خصوصيته في القولة الشاملة التي رأيناها عند ابن عبد ربه، وفي التعريفات المتصلة بضرب المثل، والتمثيل. وسنقف على كل هذه الخصائص من خلال أمثلة من الشعر والنثر العربيين.

3. المثل: وافق شن طبقة:

"**وافق شن طبقة**. قال الشرقي بن القطامي: "كان رجل من دهاة العرب وعقلائهم، يقال له: شن. فقال: "والله لأطوفن حتى أجد امرأة مثلي أتزوجها". فبينما هو في بعض مسيره، إذ وافقه رجل في الطريق، فسأله شن: "أين تريد؟" فقال: "موضع كذا"، يريد القرية التي يقصدها شن. فوافقه حتى إذا أخذا في مسيرهما، قال له شن: أتحملني أم أحملك؟ فقال له الرجل: "يا جاهل أنا راكب وأنت راكب فكيف أحملك أو تحملني؟ فسكت عنه شن. وسارا حتى إذا قربا من القرية، إذا بزرع قد استحصد. فقال شن: "أترى هذا الزرع أكل أم لا؟ فقال له الرجل: "يا جاهل! ترى نبتا مستحصدا فتقول أكل أم لا؟ فسكت عنه شن، حتى إذا دخلا القرية، لقيتهما جنازة. فقال شن: "أترى صاحب هذا النعش حيا أو ميتا؟ فقال له الرجل: "ما رأيت أجهل منك!؟ ترى جنازة تسأل عنها أميت صاحبها أم حي فسكت عنه شن. فأراد مفارقته، فأبى الرجل أن يتركه حتى يصير به إلى منزله. فمضى معه. فكان للرجل بنت يقال لها طبقة. فلما دخل عليها أبوها سألته عن ضيفه، فأخبرها بمرافقته إياه، وشكا إليها جهله. وحدثها بحديثه. فقالت: "يا أبت! ما هذا بجاهل. أما قوله: "أتحملني أم أحملك"؟ فأراد:

أتحدثني أم أحدثك حتى نقطع طريقنا؟ وأما قوله: أترى هذا الزرع أكل أم لا؟ فأراد: هل باعه أهله فأكلوا ثمنه أم لا؟ وأما قوله في الجنازة، فأراد: هل ترك عقبا يحيا بهم ذكره أم لا؟ فخرج الرجل فقعد مع شن. فحادثه ساعة، ثم قال: "أتحب أن أفسر لك ما سألتني عنه؟ قال: نعم فسره. ففسره. قال شن: "ما هذا من كلامك". فأخبرني عن صاحبه؟ قال: ابنة لي. فخطبها إليه، فزوجه إياها، وحملها إلى أهله. فلما رأوها قالوا: "**وافق شن طبقة**". فذهبت مثلا يضرب للمتوافقين. وقال الأصمعي: هم قوم كان لهم وعاء من أدم، فتشنن. فجعلوا له طبقا، فوافقه فقيل: "**وافق شن طبقة**". وهكذا رواه أبو عبيد في كتابه وفسره."[1]

نلاحظ من خلال هذا المثال أننا أمام "قصة" رحلة شن للبحث عن زوجة توافقه. وتنتهي القصة بالعثور على مراده. وجاء المثل: "وافق شن طبقة"، بمثابة تعليق "ميتا نص" لما رأى الناس شنا وطبقة. لكن الأصمعي يعطينا تفسيرا لغويا آخر للمثل عن الوعاء الذي تشنن، وعثر له على غطاء، فكانت الموافقة. يضرب هذا المثل في سياقات متعددة، وأحيانا قد تكون متعارضة، أي مختلفة، ولا تقوم على المماثلة: فقد نوظفه إذا رأينا صديقين منسجمين ومتطابقين كليا. وقد نضربه من باب التعريض أو السخرية لشخصين يسيران معا في الطريق، أحدهما طويل جدا، والآخر قصير جدا. وهكذا، رغم كون المماثلة أو المطابقة هي الأصل.

4. الأمثولة الشعرية:

ليست الأمثولة سوى ضرب للمثل، سواء كان هذا المثل نصا معروفا ومتداولا، أو اعتمد الشاعر أو الكاتب على الانطلاق من مثل محدد، أو اختراعه من خلال تطبيق الخصائص التي أتينا عليها في تعريف المثل، سواء تحققت شعرا أو نثرا. وسنجد في الشعر العربي أمثلة كثيرة على ذلك، حيث يلجأ الشاعر

---

(1) الميداني، مجمع الأمثال ج: 2 ص359.

إلى تمثيل الحالة التي يوجد عليها من خلال مماثلتها بما هو متداول في النص العربي، حيث نصبح أمام حبكة مزدوجة[1]. حبكة النص السابق (المتعلق به)، والنص اللاحق (نص الشاعر)، كما نجد في قصة الحية في قصيدة النابغة.

4. 1. ذات الصفا:

إن وضع "قصص الحيوان" ضمن خريطة السرد العربي القديم، وتقديم صورة شاملة لهذا النوع من خلال البحث في تشكله يفرض علينا البحث في أصول ما قبل بروزه نوعا معترفا به. إن الدراسة العربية، حين اهتمت بهذا النوع، بدأت تبحث في أصوله انطلاقا من "نصوص" محددة سواء كانت ذات جذور هندية (الأسفار الخمسة)، أو يونانية (أيسوب)، أو فارسية وغيرها. لا ريب في تفاعل السرد العربي مع تراث الكثير من الأمم والشعوب. لكن تأكيد هذا التفاعل بخصوص قصص الحيوان، يقفز على المرحلة الشفاهية التي ظهرت فيها هذه النصوص في التراث العربي.

منذ أن صار السرد جنسا جامعا يتجلى من خلال مختلف الأشكال والصور التي أبدعها الإنسان، تغيرت نظرتنا إلى النصوص، وبتنا قادرين على التعامل معها بكيفية مختلفة عن التصورات السابقة. إن السرد عن الحيوان، أو بلسانه، جزء من التعبير الإنساني، في كل العصور والأمكنة بسبب العلاقة الوطيدة بين الإنسان والحيوان. ولا يكاد يخلو منه إبداع إنساني. لذلك يمكننا، من منظور سردي، التعامل مع الحيوان باعتباره "شخصية" أو "فاعلا" لا يختلف عن أي شخصية إنسانية في أي عمل سردي، سواء في الحياة اليومية أو الإبداعية والفنية، قديما أو حديثا، وإن كان اتخاذ الحيوان ذاتا وموضوعا للسرد خضع لاعتبارات خاصة، تمييزا لها عما عرفه السرد أو الإخبار عن الإنسان. إن حضور الحيوان

---

(1) JOSHUA A. BERMAN, NARRATIVE ANALOGY IN THE HEBREW BIBLE: Battle Stories and Their Equivalent Non-hattle Narratives, Brill, 2004, P. 8.

ماثل في اللغة اليومية، وفي مختلف أشكال الإبداع الشعري والسردي والصوري، وأيا كانت الوسائط الموظفة لذلك، وسواء كان هذا الحضور واقعيا وحقيقا أو خياليا ومتخيلا.

لا مراء في أن كتاب كليلة ودمنة تدشين لمرحلة جديدة في إنتاج الأمثولة كتابيا في تاريخ التراث العربي الإسلامي. لكن المرحلة الشفاهية العربية تزخر بالأماثيل التي ظلت جزءا من إبداعية الإنسان العربي، شأنه في ذلك شأن الإنسان في أي مكان. يكتب ابن قتيبة: "وكانت العرب تضرب الأمثال على ألسنة الهوام"[1]. وما نجده في الأمثال والأشعار والأخبار يؤكد ذلك. ويكفي أن نطلع على الكتب الخاصة بالحيوان عند الجاحظ والدميري وغيرهما لنتأكد من ذلك. ويقدم لنا القرآن الكريم والحديث النبوي، في هذا النطاق، أمثلة لا حصر لها حول ضرب الأمثال، وما يتصل به من معان ودلالات.

من بين الإبداعات التي تتصل بالأمثولة، على غرار ما سنجده في كليلة ودمنة، ما صاغه النابغة الذبياني في قصيدته عن الحية "ذات الصفا". إنها مبنية على هيئة الأمثولة ومادتها ومقاصدها إلا انها جاءت في قالب شعري منحها خصوصية مميزة.

تقع القصيدة في ثمانية عشر بيتا تتوزع على قسمين رئيسيين يمكن تحديدهما من خلال ثلاثة مقاطع. خمسة أبيات يتشكل منها القسم الأول الذي يعبر فيها الشاعر عن أحاسيسه وانفعالاته حيال قبيلته التي تنكرت له (المقطع الأول):

"ألا أبلغـا ذبيـان عنـي رسـالة   فقد أصبحت عن منهج الحق جائره"

وينتهي البيت الخامس منها بعجُز يذكر فيها قصة عبيدان العبد الذي كان يورد قبل القوم، فجاء مّن يحول بينه وبين ذلك، ظلما وعدوانا (المقطع الثاني). وفي هذا تأكيد على مماثلة قصته مع عبيدان المظلوم:

---

(1) ابن قتيبة، أبو عبد الله بن مسلم الدينوري، الشعر والشعراء، دار الحديث، القاهرة،1423، ج.1، ص160.

"ليهنـأ لكـم أن قـدَ نفيـتم بيوتنـا ، مُنـدَّى عبيـدان المُحلِّـيء بـاقره"

أما القسم الثاني فيحتل ثلاثة عشر بيتا، يربط فيه الشاعر قصته بقصة الحية، من خلال "المماثلة" بينهما. يبدو ذلك من خلال قوله في البيت السادس:

"وإني لألقى من ذوي الضِّغن منهمُ   وما أصبحت تشكو من الوجد ساهره"

ويأتي البيت السابع للربط:

"كما لقيت ذات الصفا من حليفها   ومـا انفكـت الأمثـال سـائره"

ثـم تتقـدم إلينـا قصـة الحيـة ذات الصـفا مـع الأخ الـذي قتلـت الحيـة أخاه، وتعاقدت معه على الصلح، مقابل تزويده بقسط من المال كديَّة. فلما رأى نفسه اغتنى، بدأ يفكر في نقض العهد والعمل على محاولة قتلها، أخذا بثأر أخيه من جهة، والحصول على ما في جحرها من أموال، وفي الوقت نفسه، من جهة ثانية. وبعد فشله يطلب منها الرجوع إلى الحالة السابقة، فترفض ذلك مؤكدة له:

"أبـى لـي قـبر، لا يـزال مقـابلي   وضـربة فـأس، فـوق رأسـي، فـاقره"

إن ما لقيه الشاعر من قومه نظير ما لقيته الحية من الأخ الموتور(المماثلة)، مع فارق أساسي وهو أن الشاعر لم يعامل قبيلته إلا بالحسنى، ولكنها تتنكر لكل ما فعله من أجلها، وتطرده من القبيلة. من الشعر إلى السرد، ننتقل من الشاعر الذي يعبِّر عن ذاته، ليعبُر إلى الراوي الذي يضرب المثل من خلال الموسوعة الثقافية المشتركة، فيتغير الصوت من الشعري إلى السردي. إن أي ذاتية خاصة (الفرد) لا يمكنها أن تتحقق إلا ضمن ذاتية عامة (الجماعة). ومن هنا يبدو السرد عاما وقابلا للتحقق من خلال كل الأجناس. وليست المماثلة السردية سوى تمثيل ليس للواقع، ولكن لتجربة حياتية تمت صياغتها بطريقة جمالية،

وبلاغية، كما رصدناه في حديثنا عن الإرهاصات السردية العربية القديمة. وسنلاحظ الشيء نفسه في مثل: "ذئب السوء" الذيَ استثمره الشعراء كثيرا.

4. 2. ذئب السوء:

أ- قيس بن الملوح:

هبي أنني أذنبت ذنباً علمته! ولا ذنب لي يا ليل؛ فالصّفح أجمل

فإن شئت هاتي نازعيني خصومةً وإن شئت قتلاً إن حكمك أعدل

نهاري نهارٌ طال؛ حتى مللته وليلى إذا ما جنّني الليل أطول

وكنتِ "كذئب السوء" إذ قال مرّةً لبهم رعت والذئب غرثان مرمل:

ألست التي من غير شيء شتمتني؟! فقالت: متى ذا؟! قال: ذا عام أوّل

فقالت: ولدت العام؛ بل رمت كذبةً فهاك فكلني لا يهينك مأكل!

إن المثال الذي رأيناه مع النابغة يتكرر مع مجنون ليلى. إنه لم يذنب في علاقته معها. لكنه تعامله وكأنه مذنب. لذلك نجده يلجأ إلى التعبير عن وضعه من خلال القصة التي صارت مثلا عن الذئب والحمل. لقد رأى الذئب الحمل وحيدا، فاختلق مبررا للفتك به، مدعيا أنه شتمه منذ عام. إن مماثلة قصة المجنون مع الحمل تحمل دلالات عميقة على الإحساس الذي يستشعره الشاعر أمام تصرفات حبيبته معه.

ب - الفرزدق:

يلجأ الفرزدق على غرار النابغة وقيس إلى التعبير عن حالته من خلال ما جرى له مع أحد أصدقائه الذي خانه. فلم ير في صنيعه إلا ما يقوم به الذئب حين يرى أحد قطيعه جريحا، أو في حالة ضعف، فيستغل حالته، ويفترسه:

وكنتَ "كذئب السوء" لما رأى دما بصاحبه يوما أحال على الدم

قد خنت قوما لو لجأت إليهم طريد دو أو حامى ثقل مغرم

تبرز لنا المماثلة السردية من خلال الأمثولة الشعرية تعبيرا تجسيدا لحالة نفسية متدهورة، ولا يجد الشاعر ما يعبر به غير استثمار "قصة" المثل، من خلال الانطلاق من "التعليق" (الميتا نص) الذي صار أكثر دقة في الدلالة على القاسم المشترك الثقافي: قصة الحية، وقصة الذئب، فيتخذه أساسا للتعبير عن قصته الخاصة محققا بذلك مراده في التبليغ عن حالته، ومن جهة أخرى، منوعا خطابه بمنحه طابعا خاصا يختلف عن التعبير المباشر والمتداول.

لكل هذه الاعتبارات نجد أن ضرب المثل احتل في القرآن الكريم مكانة خاصة، فتعددت أشكاله، وصوره، التي يعطي كل منها دلالات ومقاصد جمالية ودلالية وفق السياق الذي ورد فيه، كما سنرى في أنماط التمثيل السردي، أو المماثلة السردية من خلال بعض النصوص القرآنية.

5. أنماط التمثيل السردي في النص القرآني:

يحتل التمثيل أو ضرب المثل في القرآن الكريم حيزا مهما. ويمكننا من خلال رصد بعض أوجه التمثيل في القرآن الكريم أن نميز بين ثلاثة أنماط هي: التعليمي، والإقناعي، والتذكيري. نتوقف عند كل نمط من هذه الأنماط، ونبين ما يميزه عن غيره، والوظيفة التعبيرية التي يضطلع بها في الإبلاغ والتواصل، وما يحققه على المستوى الجمالي والدلالي من قيم ومثل ينشدها النص القرآني في مخاطبته الإنسان في كل زمان ومكان.

5. 1. التمثيل التعليمي (صورة الغراب):

5. 1. 1. أسمّينا النمط الأول من أنماط التمثيل التي يقدمها لنا القرآن الكريم بـ "التعليمي" لأن الغاية منه هي تحصيل المعرفة في لحظة الحيرة التامة إزاء موقف يعجز فيه الإنسان عن فعل أي شيء. فيكون التمثيل محفزا على تجاوز ذلك الموقف عن طريق القيام بما يتقدم إليه من خلال العملية التمثيلية

المقدمة. ويبدو لنا ذلك بجلاء من خلال قصة قابيل وهابيل.

يقول تعالى: "وَاتْلُ عَلَيْهِمْ نَبَأَ ابْنَيْ آدَمَ بِالْحَقِّ إِذْ قَرَّبَا قُرْبَانًا فَتُقُبِّلَ مِن أَحَدِهِمَا وَلَمْ يُتَقَبَّلْ مِنَ الآخَرِ قَالَ لَأَقْتُلَنَّكَ قَالَ إِنَّمَا يَتَقَبَّلُ اللّهُ مِنَ الْمُتَّقِينَ (27) لَئِن بَسَطتَ إِلَيَّ يَدَكَ لِتَقْتُلَنِي مَا أَنَاْ بِبَاسِطٍ يَدِيَ إِلَيْكَ لَأَقْتُلَكَ إِنِّي أَخَافُ اللّهَ رَبَّ الْعَالَمِينَ (28) إِنِّي أُرِيدُ أَن تَبُوءَ بِإِثْمِي وَإِثْمِكَ فَتَكُونَ مِنْ أَصْحَابِ النَّارِ وَذَلِكَ جَزَاء الظَّالِمِينَ (29) فَطَوَّعَتْ لَهُ نَفْسُهُ قَتْلَ أَخِيهِ فَقَتَلَهُ فَأَصْبَحَ مِنَ الْخَاسِرِينَ (30) فَبَعَثَ اللّهُ غُرَابًا يَبْحَثُ فِي الأَرْضِ لِيُرِيَهُ كَيْفَ يُوَارِي سَوْءَةَ أَخِيهِ قَالَ يَا وَيْلَتَا أَعَجَزْتُ أَنْ أَكُونَ مِثْلَ هَذَا الْغُرَابِ فَأُوَارِيَ سَوْءَةَ أَخِي فَأَصْبَحَ مِنَ النَّادِمِينَ". سورة المائدة (31).

5. 1. 2. يبدو لنا من خلال هذه الآيات أن قابيل كان في لحظة سورة غضب حين قتل أخاه. ولم يكن قط عايش موقفا كهذا. فيجد نفسه حائرا حيرة مطلقة. ماذا أفعل؟ ولم يجد أي جواب عن سؤاله الإشكالي: "فطوعت له نفسه قتل أخيه، فقتله. فأصبح من الخاسرين". إن الخسران هنا دليل تام على مطلق العجز الذي يفقد فيه المرء زمام اتخاذ أي مباردة للفعل.

إنه موقف مأساوي حقيقي وواقعي. كما أنه حدث حاضر له كل المقومات الفعلية التي يمكن أن تشهدها الحياة البشرية العامة. هذا الحدث الواقعي سيتم بإزائه خلق حدث "تمثيلي" خاص بهذه المناسبة (ضرب المثل). ووجه الشبه أو العلاقة إنجاز فعل مواز يكون طرفاه على نمط صورة قابيل وهابيل وفعل القتل. والهدف هو تجاوز لحظة الحيرة التي تعتري الفاعل: "فبعث الله غرابا يبحث في الأرض ليريه كيف يواري سوءة أخيه".

يتجسد هذا الضرب من التمثيل عن طريق الاستحضار: استحضار صورة خارجية لغرابين يقومان بنفس الفعل الذي يجد موضوع التمثيل (قابيل) ذاته أمامه. ويضعنا هذا المشهد التمثيلي المقدم أمام واقعين متشابهين على مستوى الفعل (الحدث)، كما أن أحدهما سابق، والآخر لاحق على مستوى الزمان.

فهناك من جهة: الواقع (قابيل/ هابيل) ومن الجهة الأخرى هناك الواقع التمثيلي (الغراب الأول/ الغراب الثاني).

يقدم هذا الواقع التمثيلي بعد إنجاز فعل واقعي (قتل هابيل). فيقوم الغراب الأول بقتل الثاني. إننا أمام الفعل نفسه. لكن الفعل يستمر في الواقع التمثيلي متجاوزا ما وقع في الواقع الحقيقي، لأن الغراب الأول يقوم بحفر الأرض، ويدفن الغراب الميت. فهناك فعل إضافي، يتجاوز ما تم الوقوف عنده في الواقع الأول. كل ذلك يتم أمام أعين قابيل الحائر. لذلك سنسمي الواقع التمثيلي بـ "الصورة التمثيلية". هذه الصورة التمثيلية يتعلم منها قابيل ما عليه أن يقوم به وهو حائر أمام جثة أخيه، لأن الهدف من هذا التمثيل كما قلنا هو "التعليم". "فبعث الله غرابا يبحث في الأرض ليريه كيف يواري سوءة أخيه".

يتقبل قابيل هذه الصورة التمثيلية، ويستوعبها جيدا. وهذا شرط أساسي في عملية التعليم: استقبال الصورة وتمثلها واستيعابها، ثم النسج على منوالها. ويبدو لنا مسار هذه العمليات جميعها في قوله بعد مشاهدة الصورة: "يا ويلتا أعجزت أن أكون مثل هذا الغراب فأواري سوءة أخي، فأصبح من النادمين". بين فعل "ليريه"، و"أواري"، نجد أنفسنا أمام تمثل الصورة التمثيلية.

إن قابيل يقيس وضعه بالوضع المشابه الذي عاينه: قياس الشاهد (الواقع الحقيقي) على واقع مماثل من عالم آخر (الحيوان): (الصورة التمثيلية) فيتجاوز العجز الذي حصل له إزاء جثة (سوءة) أخيه. فيقوم بعملية الدفن على غرار صنيع الغراب بأخيه.

لقد مرت عملية التعلم بواسطة التمثيل بمراحل عديدة هي:

1. الإقرار بالجهل والعجز التام عن أي فعل.
2. معاينة الصورة التمثيلية، وتتبع تفاصيلها.
3. القدرة على ممارسة القياس/ المماثلة بين الحالة الذاتية، والصورة الموضوعية المقدمة للتمثيل (أن أكون مثل هذا الغراب).

4. <u>الاستفادة</u>، وذلك بالانتقال من حالة العجز عن فعل أي شيء إلى مستوى الوعي بما يمكن فعله.
5. **الفعل**: دفن الميت (فأواري سوءة أخي).

نتبين من خلال هذه المراحل أن عملية التعليم في القرآن الكريم تنبني على أسس دقيقة وعميقة بدون رصدها وتتبعها لا يمكن لهذه العملية أن تتحقق على الوجه الأمثل. فمن الإقرار إلى الفعل مرورا بالمعاينة والقدرة نجد أنفسنا في صلب تحقيق الانتقال من وضع إلى آخر مختلف. وفي عملية الانتقال هذه يكون التعلم وليد التمثيل بما هو قياس. إذ من خلال عملية المقايسة هذه يتم التشديد على علاقة المماثلة السردية التي تبين الصلة العميقة بين وضعين يمكن لأحدهما أن يكون صورة للآخر فيتم السير على منوالها (محاكاتها)، وبذلك يحصل التعليم، وذلك بسبب كثرة الأوضاع ولانهائيتها. لذلك تتخذ "الصورة التمثيلية" بعد النموذج القابل لأن "يُتمثل" به في مختلف الحالات والأوضاع مادامت هناك علاقات وصلات بينها وبين ما يمكن أن تمثله. وكلما كانت "الصورة التمثيلية" أكثر ملاءمة كانت إمكانية معاينتها أقرب إلى الذهن الشيء الذي تتوجب معه القدرة على المقايسة، ومن ثمة الاستفادة. وتبرز لنا قيمة "الصور التمثيلية" في القرآن الكريم في ملاءمتها للأوضاع التي تمثلها.

5. 1. 3. يظهر لنا ذلك بجلاء في أن الصورة التمثيلية (صورة الغراب) صورة مصغرة لأنها لم توظف في القرآن الكريم لذاتها. لقد جاءت محملة بكافة علاماتها لتقدم في سياق آخر أكثر عمومية وشمولا. إنها وهي توظف في القرآن الكريم توجه في سياق آخر إلى الإنسان بصورة عامة: "واتل عليهم نبأ ابني آدم بـ "**الحق**". فالخطاب موجه إلى الرسول (ص)، ليخاطب به اليهود أولا، والمسلمين من جهة ثانية والبشرية جمعاء من جهة ثالثة. وإذ يأمر الله الرسول عليه السلام بسرد قصة ابني آدم فلتحقيق الغاية نفسها التي كانت وراء تمثيل "صورة الغراب" بالنسبة لقابيل. وبذلك يغدو "نبأ ابني آدم" تمثيلا، أو صورة

تمثيلية كبرى لها غاية محددة قريبة وبعيدة، وذلك بناء على أساس:

أ. المناسبة التي نزلت فيها الآيات. "يقول تعالى ذكره لنبيه محمد: واتل على هؤلاء اليهود الذين هموا أن يبسطوا أيديهم عليك وعلى أصحابك، وعرفهم بمكروه عاقبة الظلم والمكر، وسوء عاقبة الجور ونقض العهود، وما جزاء الناكث، وثواب جزاء الوافي، خبر ابني آدم،،،"[1].

ب. القياس أو المماثلة: اليهود (مثل) قابيل

إذ لا فرق بين الطرفين (اليهود - قابيل) لأن الفعل مشترك وإن تعددت مظاهره وأشكاله (القتل متعدد الدلالات). فاليهود على علم بالصورة التمثيلية (نبأ ابني آدم)، لذلك لا يتم توظيفها بالنسبة إليهم لغاية تعليمية كما رأينا مع "صورة الغراب" بالنظر على قابيل، ولكن لغاية أخرى "تذكيرية".

لكن الخطاب القرآني لا يقف عند تذكير اليهود فقط في زمان النبوة، ولكنه يتعدى ذلك إلى مخاطبة الإنسان حيثما وجد. وتبعا لذلك نجد "التمثيل" هنا يتعدد بتعدد المخاطبين: قابيل، اليهود، الإنسان بصورة عامة.

غير أن التمثيل في حالة قابيل له وظيفة تعليمية (صورة الغراب)، وبالنسبة لليهود (صورة ابني آدم) في زمان النبوة له وظيفة تذكيرية، وبالنسبة للإنسان (الغراب/ قابيل/ اليهود) له وظيفة تعليمية مجددا، لأنه يتجاوز الإطارين الزمانيين السابقين فيتسع بذلك مدى "الفعل" المرصود (القتل) إلى أي فعل مشين (القتل/ نقض العهود/ الجور/ الظلم،،،).

نجد ما يدعم ذلك في قول الرسول (ص): إن الله ضرب لكم ابني آدم مثلا، فخذوا من خيرهم، ودعوا شرهم"[2]. لذلك جاء التمثيل هنا موجها للإنسان الذي

---

(1) الطبري (محمد بن جرير)، جامع البيان في تأويل آي القرآن، دار الفكر، بيروت، 1405، ج.6 ص186. وانظر أيضا: تفسير القرطبي: الجامع لأحكام القرآن لمحمد بن أحمد القرطبي، تح. أحمد عبد الحليم البردوني، دار الشعب، 1372 ط. 2، ج.6، ص133.

(2) ابن كثير (إسماعيل بن عمر الدمشقي) تفسير القرآن الكريم، دار الفكر، بيروت، 1401، ج.2 ص47.

يطلب منه أن يستفيد ويتعلم كما تعلم قابيل، فيمر من المراحل التي قطعها للوصول إلى أعلى مراحل التعلم (الاستفادة والفعل). والمقصود من التعلم هنا من خلال الصورة التمثيلية الكبرى (نبأ ابني آدم) تجاوز "الخسران" و"الندم" باعتبارهما نتيجة الحدث المشين (أي حدث) في حال الإقدام على الفعل الموجب لهما من جهة، أو توقع الفعل الذي يؤدي إليهما فيتم التخلي عما يمكن أن يسلم بالإنسان إلى الوقوع في ذلك الفعل وآثاره السلبية من جهة أخرى.

"يقول تعالى من أجل قتل ابن آدم ظلما وعدوانا: كتبنا على بني إسرائيل أنه من قتل نفسا بغير نفس أو فساد في الأرض، فكأنما قتل الناس جميعا، ومن أحياها فكأنما أحيا الناس جميعا".(ابن كثير، نفسه، ج.2، ص47).

ولما كانت هذه الصورة التمثيلية ذات بعد سردي (نبأ ابني آدم) نسميها الصورة التمثيلية السردية، حيث يغدو نبأ ابني آدم "مثلا" يضرب للإنسان لتجسيد آثار الشر والخير معا. وتوظيف الصورة التمثيلية السردية يأتي هنا لوظيفة مركزية هي "التعليم" من جهة، ولتسلية الرسول (ص) من جهة ثانية كما يرى القرطبي، وذلك بناء على دلالة هذا التمثيل الذي هو في آن واحد "تبكيت لمن خالف الإسلام وتسلية للرسول (ص)". (القرطبي، نفسه، ج.6، ص133).

5. 2. التمثيل الإقناعي (قدرة الله):

5. 2. 1. تتعدد الآيات التي تحمل دلالات هذا النوع من التمثيل لأن من بين الأهداف الأساسية للقرآن الكريم الدعوة إلى التفكير والتدبر في قدرة الله. ويحتل البعد الإقناعي في هذه الدعوة المكانة الأساسية. ونقدم في هذا السياق الآيات التالية لتحليل التمثيل الإقناعي :

يقول تعالى:

أ. "... أَوْ كَالَّذِي مَرَّ عَلَى قَرْيَةٍ وَهِيَ خَاوِيَةٌ عَلَى عُرُوشِهَا قَالَ أَنَّى يُحْيِي هَذِهِ اللَّهُ بَعْدَ مَوْتِهَا فَأَمَاتَهُ اللَّهُ مِئَةَ عَامٍ ثُمَّ بَعَثَهُ قَالَ كَمْ لَبِثْتَ قَالَ لَبِثْتُ

يَوْمًا أَوْ بَعْضَ يَوْمٍ قَالَ بَل لَّبِثْتَ مِئَةَ عَامٍ فَانظُرْ إِلَى طَعَامِكَ وَشَرَابِكَ لَمْ يَتَسَنَّهْ وَانظُرْ إِلَى حِمَارِكَ وَلِنَجْعَلَكَ آيَةً لِّلنَّاسِ وَانظُرْ إِلَى العِظَامِ كَيْفَ نُنشِزُهَا ثُمَّ نَكْسُوهَا لَحْمًا فَلَمَّا تَبَيَّنَ لَهُ قَالَ أَعْلَمُ أَنَّ اللّهَ عَلَى كُلِّ شَيْءٍ قَدِيرٌ". سورة البقرة، (259)

ب. "وَإِذْ قَالَ إِبْرَاهِيمُ رَبِّ أَرِنِي كَيْفَ تُحْيِي الْمَوْتَى قَالَ أَوَ لَمْ تُؤْمِن قَالَ بَلَى وَلَكِن لِّيَطْمَئِنَّ قَلْبِي قَالَ فَخُذْ أَرْبَعَةً مِنَ الطَّيْرِ فَصُرْهُنَّ إِلَيْكَ ثُمَّ اجْعَلْ عَلَى كُلِّ جَبَلٍ مِّنْهُنَّ جُزْءًا ثُمَّ ادْعُهُنَّ يَأْتِينَكَ سَعْيًا وَاعْلَمْ أَنَّ اللّهَ عَزِيزٌ حَكِيمٌ". البقرة، (261).

ج. " وَلَمَّا جَاء مُوسَى لِمِيقَاتِنَا وَكَلَّمَهُ رَبُّهُ قَالَ رَبِّ أَرِنِي أَنظُرْ إِلَيْكَ قَالَ لَن تَرَانِي وَلَكِنِ انظُرْ إِلَى الْجَبَلِ فَإِنِ اسْتَقَرَّ مَكَانَهُ فَسَوْفَ تَرَانِي. فَلَمَّا تَجَلَّى رَبُّهُ لِلْجَبَلِ جَعَلَهُ دَكًّا وَخَرَّ موسَى صَعِقًا فَلَمَّا أَفَاقَ قَالَ سُبْحَانَكَ تُبْتُ إِلَيْكَ وَأَنَاْ أَوَّلُ الْمُؤْمِنِينَ". سورة الأعراف، (143).

5. 2. 2. يختلف التمثيل الإقناعي عن التمثيل التعليمي من نواح عديدة، وإن كان يلتقي معه في البعد "الاستحضاري" الذي يتم فيه وضع "صورة" (غائبة) بإزاء واقعة أخرى (حاضرة). كما أنه يلتقي معه على صعيد "الحيرة" التي تعتري موضوع التمثيل (المار بالقرية/ إبراهيم/ موسى) ذلك لأنهم جميعا في وضع التردد والشك. فـ:

- المار بالقرية الخاوية يتساءل هل يمكن أن يحييها الله بعد موتها؟
- وإبراهيم الخليل يتساءل كيف يحيي الله الموتى؟
- وموسى الكليم يريد إلى أن يطمئن إلى وجود الله عيانا.

إنها جميعًا مواقف إنسانية ومأساوية لا تختلف في جوهرها عن موقف قابيل إزاء جثة أخيه وهو لا يعرف ما يصنع بها. يتم التمثيل لهذه الحالات بطريقة مختلفة عن الحالة الأولى لمقتضى الموقف الذي يوجد عليه موضوع التمثيل. هذا الموقف هو "الجدل" أو "الشك". والجدل هنا نقيض "التسليم" بالقدرة

لسبب أو لآخر. لذلك تأتي الصورة التمثيلية لإثبات القدرة، ودفع الحيرة وقطع الشك باليقين.

5. 2. 3. يبدو الجدل واضحا في تساؤل المار بالقرية الخراب، وطلب إبراهيم ليطمئن قلبه، وموسى رؤية الله. فتأتي الصور التمثيلية باستحضار الصورة الحاضرة المتعلقة بموضوع التمثيل، واستبدالها، وذلك عن طريق نقلها من وضع إلى آخر (تماما كنقل صورة عصا موسى إلى ثعبان)، ولهذا أسمينا هذا الضرب من التمثيل بالاستحضاري – الاستبدالي.

إذا كنا في النمط السابق ذي البعد التعليمي أمام استحضار صورة خارجية مماثلة (صورة الغرابين)، ومقابلتها بالوضع الذي توجد عليه ذات التمثيل (قابيل)، فإننا في هذا النمط الاستحضاري-الاستبدالي نجد أنفسنا أمام موضوع التمثيل وهو مكون أساسي (داخلي) من مكونات الصورة التمثيلية (الاستحضار) ليتأكد بأم عينيه وعقله بالوضع الذي يوجد فيه وقد نقل إلى وضع آخر (الاستبدال)، ليحصل الاقتناع عن طريق المعاينة والمشاركة في "المماثلة السردية". يبدو لنا ذلك بجلاء في النماذج المقدمة على النحو التالي:

أ. في الصورة الأولى: يميت الله المار بالقرية مائة عام، ثم يبعثه ليضع عليه السؤال نفسه الذي طرحه بصدد القرية: "كم لبثت؟ قال لبثت يوما أو بعض يوم" (تماما كأهل الكهف). قال: بل لبثت مائة عام". إن هذه الصورة التمثيلية تناظر كثيرا المحتوى الذي يجسد الموقف نفسه في قوله تعالى: "وَضَرَبَ لَنَا مَثَلًا وَنَسِيَ خَلْقَهُ قَالَ مَنْ يُحْيِي الْعِظَامَ وَهِيَ رَمِيمٌ (78) قُلْ يُحْيِيهَا الَّذِي أَنْشَأَهَا أَوَّلَ مَرَّةٍ وَهُوَ بِكُلِّ خَلْقٍ عَلِيم" (يس، (79)). لكن التعبير التمثيلي مختلف كثيرا: فالمار بالقرية (موضوع التمثيل) يعيش ذاتيا في واقع آخر هو الواقع التمثيلي (الموت مائة عام). ثم يتبين له أن شيئا لم يتغير رغم انصرام السنين. لقد نام (مات) مائة عام، وأعيد إلى الحياة (استيقظ)،

فيسلم بناء على معاينته التجربة بقدرة الله على إحياء القرية، وعلى إحياء الموتى.

ب. في الصورة الثانية: يأمر الله إبراهيم (ع) بأخذ أربعة من الطير، وتقطيعها إلى أجزاء صغيرة، وتفريقها على جبال متعددة. ثم ينادي على كل طير منها فيأتيه حيا وقد تجمعت أطرافه المتفرقة.

يتضح أمامنا بجلاء كيف يتم إدماج إبراهيم (ع) في التجربة من خلال العملية التي يؤمر بها (تقطيع الطيور إلى أجزاء وتفريقها على الجبال)، ثم إنجاز فعل لغوي (نداء الطير) فيأتي إليه. يشارك إبراهيم ذاتيا، وتبرز قدرة الله وقوته في قوله للشيء "كن فيكون"، فتعود الحياة إلى الطير، ويحصل الاطمئنان.

ج. في الصورة الثالثة: يطلب الله من موسى أن ينظر إلى الجبل في لحظة معينة. لكن سرعان ما صار الجبل دكا. إننا أمام التجربة نفسها، حيث يصبح موضوع التمثيل طرفا أساسيا في الواقع التمثيلي، ويقف أمام الجبل آملا أن يشاهد ما يؤمل بأم عينيه، ولكنه لا يرى إلا ما يؤكد قدرة الله وعظمته.

كل هذه الصور المقدمة ذات بعد إقناعي لأنها تحويل للصورة الأصل إلى صورة أخرى للتمثيل، وتقديم هذه الصور الإقناعية إثبات للمحتوى المتساءل عنه: إحياء الموتى وإثبات قدرة الله ووجوده.

إن الأطراف الثلاثة تقف أمام صورة تمثيلية خاصة ترتبط بالذات الحيرى والمتسائلة عن قضية وجودية، بحيث تكون الذات نفسها جزءا من الصورة التمثيلية الإقناعية، فيحصل لها الاقتناع التام بالموضوع المتساءل عنه، أو المشكوك فيه شكا خفيفا.

وكما حصل مع قابيل الذي تتلمذ على الغراب لما عاين فعله، يسلم المار على القرية بقدرة الله "فلما تبين له، قال: أعلم أن الله على كل شيء قدير"،

وكذلك يحصل الاطمئنان لإبراهيم، ويخر موسى صعقا، ويقر بذنبه، معلنا توبته عما أقدم عليه.

تتقدم الصور التمثيلية الثلاث لدفع الجدل وإقناع المجادل عن طريق إدماجه في العملية التمثيلية. ولما كانت المواقف المعبر عنها إنسانية، فهي تتجاوز "التمثيل" المتصل بموضوعه المباشر إلى الإنسان بصورة عامة، حيث تغدو صورة المار بالقرية وإبراهيم (ع) وموسى (ع) تتعدى هذه الأطراف إلى البشرية جمعاء وفي أي زمان ومكان لتكون هذه التمثيلات وغيرها (أهل الكهف مثلا) دالة على قدرة الله على إحياء الموتى وإحياء الأرض بعد موتها (تناوب الأيام والفصول) وغير ذلك من الآيات الدالة على قدرة الله وقوته.

5. 3. التمثيل التذكيري:

5. 3. 1. إذا كان التمثيل التعليمي يوظف لجعل الممثل له أمام تجربة يستفيد منها لحل معضلة تعترضه، وكان التمثيل الإقناعي يفضي إلى الحسم فيما يعتور النفس من هواجس، فإن التمثيل التذكيري يأتي لغاية أخرى، ويتحقق بطريقة مختلفة. ولقد سبق لنا أن رأينا في "نبأ ابني آدم" ما يبرز هذا النمط من التمثيل بالنسبة لليهود زمن النبوة، وسنلاحظه بشكل أجلى مع قصة داود (ع).

قال تعالى:

"وهل أتاك نبأ الخصم إذ تسوروا المحراب، إذ دخلوا على داود ففزع منهم قالوا لا تخف خصمان بغى بعضنا على بعض فاحكم بيننا بالحق ولا تشطط واهدنا إلى سواء الصراط. إن هذا أخي له تسع وتسعون نعجة ولي نعجة واحدة فقال أكفلنيها وعزني في الخطاب، قال لقد ظلمك بسؤال نعجتك إلى نعاجه وإن كثيرا من الخلطاء ليبغي بعضهم على بعض إلا الذين آمنوا وعملوا الصالحات وقليل ما هم وظن داود أنما فتناه فاستغفر ربه وخر راكعا وأناب، فغفرنا له ذلك وإن له عندنا لزلفى وحسن مآب". (سورة، ص24).

5. 3. 2. نسجل بدءا موقف الحيرة والرهبة الذي استشعره داود (ع). إنه الموقف نفسه الذي رأيناه في الحالات السابقة، رغم اختلافها عن بعضها. وإذا كنا في تلك الصور التمثيلية نجد أنفسنا أمام طرفين أساسيين: وضع موضوع التمثيل (الشاهد) من جهة، والصورة التمثيل (الغائب) من جهة أخرى، فإننا في المثال الحالي أمام الصورة التمثيلية وهي تعرض أمام موضوع التمثيل (داود)، تماما كما رأينا في "صورة الغراب". ولا نكاد نتبين أسباب ضرب المثل هنا إلا في نهاية القصة، أو بالاستناد إلى كتب التفسير التي تحكي لنا قصة داود، وما وقع له حتى خاطبه الله بواسطة هذه الصورة التمثيلية لينتبه إلى فعلته، ويعترف بزلته وعظيم ذنبه.

تتجسد الصورة التمثيلية بدخول ملكين على داود، وهما يقتحمان عليه عزلته. يفزع منهما. وبعد أن يطمئناه "يمثلان" أمامه دور مختصمين ويطلبان منه العدل في الحكم. يتحدث صاحب الدعوى باثا شكواه إلى القاضي (موضوع التمثيل) مبينا أن المشتكى منه له تسع وتسعون نعجة، بينما هو لا يملك سوى نعجة واحدة فقط. لكنه أبى إلا أن يطالبه بنعجته الوحيدة ليضمها إلى نعاجه.

يحكم داود لفائدة صاحب الدعوى مبينا أن خصمه ظالم. وما أن ينطق بهذا الحكم حتى يختفي الملكان. فتزداد حيرة داود أمام هذا "التمثيل" فينتبه إلى فعلته، ويعرف بواسطة المقايسة قصته الخاصة وبأنه حكم على نفسه. يقول القرطبي: فنبه الله تعالى على ما فعل بما كان من تسور الملكين وما أورده من التمثيل على وجه التعريض كي يفهم من ذلك موقع العتب، فيعدل عن هذه الطريقة، ويستغفر ربه..."[1]

وكما أحس قابيل بالندم، وأقر المار بالقرية بقدرة الله، واطمأن إبراهيم، وخر موسى صعقا، استشعر داود جسامة الفعل الذي أقدم عليه "فكان من آخر

---

(1) الجامع لأحكام القرآن لمحمد بن أحمد القرطبي، تح. أحمد عبد الحليم البردوني، دار الشعب، 1372 ط. 2، ج.15، ص177.

الحال ما انكشف أنه بلاء ومحنة، ومثل ضربه الله في القصة"[1]. ويبدو ذلك بجلاء في قوله تعالى : "وظن داود أنما فتناه، فاستغفر ربه وخر راكعا وأناب".

5. 3. 2. إن الصورة التمثيلية هنا ذات طابع استبدالي: استبدال صورة داود والفارس بملكين يأخذان مكان كل واحد منهما وهو في موقف غير الموقف المعيش (عكس ما رأينا مع صورة الغراب). فهناك من جهة ملك اتخذ مكان المدعي، وآخر حل محل النبي داود. وفي الواقع لم يتحقق هذا الفعل، وهذا هو الفرق الذي نلمسه بين الاستحضار والاستبدال، ولذلك نسمه هنا بالخارجي من جهة. ولأنهما قاما معا بتشخيص (تمثيل) ما وقع فعلا (قصة داود) أمام عيني (داود) فإنهما جعلاه طرفا ثالثا (القاضي) الذي يحكم بينهما. ومن هنا يبدو لنا أن الاستبدال داخلي أيضا من جهة أخرى.

يأتي هذا الاستبدال ليس بهدف التعليم، فهو يعرف، وفعلا حكم للمظلوم ضد الظالم. وليس بهدف الإقناع فهو لا يشك في قوة الله وقدرته، وعندما تسور الملكان عليه كان قائما في محرابه، ولكن بهدف التنبيه و"التذكير": تذكيره بالفعل الذي أقدم عليه. وفعلا ما أن انتهى التمثيل حتى تذكر قصته مع زوجة الفارس التي ضمها إلى نسائه بعد أن بعث بزوجها إلى الحرب ليهلك. فكان الندم والاستغفار والتوبة.

تضعنا هذه الصورة التمثيلية السردية أمام نفس المكونات التي رأينا في الصورة السابقة: فهناك من جهة وضع قائم منته (الشاهد): ما وقع لداود (ع) مع الفارس، وهو وضع "مشين" تماما مثل قتل قابيل أخاه، أو التساؤل عن إحياء الموتى أو طلب رؤية الله. يتضمن هذا الوضع القائم موقفا إنسانيا مأساويا فتأتي الصورة التمثيلية (الغائب) لتجسد ذلك الوضع بطريقة مماثلة، ولكنها مختلفة لتمكن موضوع التمثيل من "معاينة" (ألسنا أمام صورة) وضعه السابق من خلال المقايسة، فيتحقق له بذلك التعليم أو الاقتناع أو التذكر.

---

(1) القرطبي، نفسه، ص171.

7. على سبيل التركيب:

يمكننا أن نستنتج، مؤقتا، من خلال هذا الفصل، وما قدمنا فيه من أمثلة من النثر والشعر العربيين والقرآن الكريم أن معنى التمثيل والمماثلة في التراث السردي العربي لا علاقة لهما بالتمثيل المطابق للواقع كما نجد الغربيين الذي يتبنونه، ويدافعون عنه رابطين إياه بالخلفية الفلسفية الأرسطية. إن التمثيل هنا مختلف لأنه يرتهن على طبيعة اللغة وجماليتها. ولعل قراءة موسعة في هذا الموضوع كفيلة بتقديم خلاصات مختلفة عما هو متداول لدينا بسبب اعتمادنا بوجه خاص على ما تقدمه لنا الأدبيات الغربية الحديثة. كما ان المقارنة مع ثقافات أخرى شرقية وإفريقية يمكن أن تبين لنا أن الإبداع السردي يتحدد في ضوء البيئة والذاكرة الثقافية العامة والمشتركة. وأن تأسيس أي نظرية لا يمكنه إلا أن يبنى على خصوصية أي ثقافة، مع مراعاة ما هو مشترك في الثقافة الإنسانية.

بيان القراءة عند ابن المقفع[1]

(من خلال عرضه لكتاب كليلة ودمنة)

1. النص والمُناصّات الخارجية:

1. 1 لا يكاد يخلو كتاب من الكتب القديمة أو الحديثة من مقدمة يصدِّر بها المؤلف كتابه. وفي هذه المقدمة أو التمهيد يعرِّف الكاتب بمصنفه أو مؤلفه، مبينا ما سيعالجه فيه من قضايا، وما يتناوله من أبواب ومسائل. تتعدد أنواع المقدمات، وتتفاوت بين الطول والقصر، كما تتنوع طرائق تقديمها للكتاب أو المصنف. وقد يكتبها صاحب النص نفسه، كما قد يضطلع به كاتب غيره.

كل هذه السمات التي تتميز بها مقدمات الكتب، حذت بالعديد من الدارسين اليوم إلى اعتبارها خطابا له هويته وطبيعته الخاصة التي تميزه عن غيره من الخطابات في تعددها واختلافها عن بعضها البعض. كما دفعهم الحرص على الكشف عن آلياتها وخصائصها إلى تناولها بالبحث والدرس، شأنها في ذلك شأن باقي الخطابات التي يتعهدها الباحثون حاليا بالتحليل انطلاقا من إجراءات محددة، وافتراضات خاصة، بهدف الوصول إلى ثوابت كلية لها كفايتها النظرية والعلمية، وقدرتها على الوصف والتفسير. إذا كان بعض الباحثين يتعامل مع هذه المقدمات باعتبارها نوعا خطابيا خاصا كما يفعل هـ. متيران حين يقدم على

(1) أصل هذه الدراسة نشر في مجلة آفاق، منشورات اتحاد كتاب المغرب، يناير 1999.

تحليل "خطاب المقدمات"[1]، فإن آخرين ينظرون إليها بصفتها نوعا من أنواع "التفاعل النصي"، وينظرون إليها في ذاتها أو في علاقاتها بالنص[2].

1. 2. بالنسبة إلينا ستتعامل مع مقدمات كتاب كليلة ودمنة باعتبارها "مُناصَّات"[3] أو موازيات نصية تتطلب منا الدراسة والتحليل تماما مثل النص. هذه المناصات كنت قد وقفت عليها في انفتاح النص الروائي، ولكني تعاملت معها وهي تتحقق داخل النص. وهنا سأنظر فيها باعتبارها "مناصات خارجية" لأنها جاءت مستقلة عن النص. وسيكون من الضروري ونحن نحاول البحث في بنية "كلية ودمنة" الحكائية والسردية أن نتوقف قليلا أمام مناصاتها لما لها من قيمة خاصة واستثنائية.

لا يمكن لأي كان أن ينكر ما لـ "المناصات" من أهمية قصوى، وإن كانت تبدو لنا أحيانا هذه المناصات غير ذات جدوى. فالقارئ قبل أن يتعامل مع النص كيفما كان نوعه، يشرع في قراءة هذه المناصات لتحصيل فائدة خاصة عن النص. كما أننا أحيانا قد لا نعير أي اهتمام لهذه المناصات، أو أننا نتعامل معها تعاملا بسيطا فيكون لذلك أثره في فهمنا للنص ومختلف أبعاده فلا نلتفت إلى مقاصد النص الكامنة أو الظاهرة وذلك بطبيعة الحال تبعا لخصوصية هذه المناصات أو طبيعتها التي تختلف باختلاف الكتاب والنصوص.

1..3. بهذا الهاجس، ومن هذا المنطلق، نسعى في هذا البحث إلى تناول "عرض" عبد الله بن المقفع لكتاب كليلة ودمنة، ونبغي من وراء ذلك معاينة العلاقة القائمة بين النص والمناص، وذلك من خلال تحليلنا لـ "المناص" باعتباره نصا على المستوى الدلالي لتشخيص ما يطرحه من قضايا فكرية وثقافية، وعلى المستوى التركيبي لنقف على أسلوب الكتابة السردية عند ابن المقفع، وطرائق تقديمه لأفكاره، كل ذلك في علاقته بالنص (كليلة ودمنة) الذي جاء المناص تقديما له، ومدخلا إليه.

---

(1) H.Mitterand, Le Discours du roman, Puf, Paris, 1986.

(2) G. Genette, Palimpsestes, Seuil, 1983.

(3) سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، النص والسياق، المركز الثقافي العربي، ط. 1، 1989.

2. من "قصة الكتاب" إلى كتاب القصة:

2. 1. سبعة مناصات خارجية:

لقد أتيح لكتاب "كليلة ودمنة" من الذيوع والانتشار ما لم يتح إلا للنادر من الآثار. ترجم إلى العديد من اللغات، ويطبع وبشكل دائم طبعات عديدة، وتكتب حوله وفي كل اللغات دراسات كثيرة العدد ومتعددة المقاربات والرؤيات. لذلك لا غرو أن نجد مناصاته الخارجية تتعدد بتعدد الترجمات والطبعات. وبالنسبة للطبعة التي نعتمد في هذه الدراسة[1] نجد أنفسنا أمام سبعة مناصات خارجية، نقسمها إلى ثلاث مجموعات على التوالي:

أ) 1 – مقدمة ناشر هذه الطبعة الجديدة.

2 – خلاصة ترجمة عبد الله بن المقفع.

3 – مقدمة صاحب النسخة.

ب) 4 – مقدمة كليلة ودمنة لعلي بن الشاه الفارسي.

5 – باب بعثة الملك كسرى أنوشروان لبرزويه المتطبب إلى الهند في طلب كليلة ودمنة.

6 – باب برزويه المتطبب.

ج) 7 – باب عرض الكتاب لابن المقفع.

نلاحظ من خلال هذه المناصات الخارجية أولا أنها متفاوتة زمانيا. أي أنها تذهب من العصر الحديث (مقدمة الناشر) إلى أقدم العصور (ما كتبه بزر جمهر وزير كسرى). كما أننا نلاحظ ذلك بجلاء من خلال تعدد كُتاب هذه المناصات، وهم:

1. الأب لويس شيخو اليسوعي.
2. صاحب النسخة (مجهول الاسم).

(1) كتاب كليلة ودمنة طبعة الأب لويس شيخو اليسوعي، دار المشرق، 1973، بيروت، الطبعة العاشرة.

3. علي بن الشاه الفارسي (واسمه في بعض الطبعات بهنود بن سحوان).
4. بزر جمهر وزير كسرى.
5. برزويه المتطبب.
6. عبد الله بن المقفع.

نلاحظ أن هذه المناصات تختلف بحسب الزمان والكُتاب. وعندما نتأمل في طبيعة هذه المناصات الخارجية نجد اختلافها في الزمان يجلي لنا صورة الكتاب وقصته التي تشكلت عوالمها في مقاومته عوامل الاندثار، وانتقاله من فضاء ثقافي إلى آخر. كما أن اختلافها بحسب الكُتاب يبيِّن لنا منظوراتهم إلى خصوصيته، والدور الذي يمكن أن يضطلع به في حال نشره وانتشاره. ويمكننا تقسيم هذه المناصات بحسب نوعيتها إلى ثلاثة اقسام على النحو التالي:

أ) مناصات فيلولوجية - تعريفية: وندخل فيها المناصات الثلاثة الأولى التي كتبها الناشر وصاحب النسخة. ونجدها جميعا تتعرض لضبط النسخة وتدقيقها. يتحدث في المناص الأول الأب لويس شيخو عن تعدد النسخ ودقة النسخة التي يقدمها، مع بعض الإشارات إلى تاريخ الكتاب وأصوله الهندية، والعمل الفيلولوجي الذي أقدم عليه بعض المستشرقين في العثور على نسخ الكتاب وطبعها. أما في المناص الثاني فهو يعرف بالمترجم عبد الله بن المقفع. ونجد أنفسنا في مناص صاحب النسخة أيضا أمام عمل شبيه بعمل الفيلولوجي، فهو يبين قيمة الكتاب، ويكشف على ما يشتمل عليه من أبواب. وبعد إثباته لأبواب الكتاب الأربع عشرة يسجل قائلا "فما نقص من هذه الأبواب فهو ساقط منه، وما زيد فيها فهو شيء ألحق به". (ص 6).

ب) مناصات تاريخية - سيرية: تحضر هذه المناصات في المجموعة الثانية التي تحمل الأرقام (4 - 5 - 6)، وتشترك جميعا في تقديم إفادات ومعلومات تاريخية حول أسباب تأليف الكتاب في الهند من

لدن الفيلسوف بيدبا للملك دبشليم، وما صاحب هذا التأليف من حوادث وأحداث. ونجد أنفسنا كذلك أمام معطيات تاريخية وسيرية تتصل بكيفية انتقال الكتاب من الهند إلى فارس، مع تسجيل المخاطر التي تجشمها برزويه الطبيب لنسخ الكتاب، وأخيرا تدوين لسيرة برزويه وأعماله.

ج) مناص توجيهي - نقدي: وهو المناص الأخير الذي كتبه بن المقفع، وعليه سيكون مدار بحثنا وتحليلنا، وسنبين لماذا نعتناه بهذه الصفة، ونكشف عما يختلف به عن بقية المناصات، وخصوصيته الدلالية والتركيبة والنصية.

قليلة جدا ونادرة مثل هذه الكتب التي تعرف هذا النوع والكم من المناصات المختلفة. ولعل من أهم الخاصيات التي أعطت لكتاب كليلة ودمنة هذه السمات التي يكاد ينفرد بها هو تحوله من "كتب قصص" إلى "كتاب له قصة" أو من كتاب له قصة، حاولت المناصات التاريخية "حكيها" إلى كتاب قصص يضطلع هو بحكيها سيّان.

حاولت المناصات الفيلولوجية أن تبرز لنا أن ما نقرؤه هو النص الأصل أو القريب منه. وحاولت المناصات التاريخية أن تحكي لنا قصة تأليف الكتاب وأسبابه، وقصة انتقاله من موطنه الأصلي وترجمته، وتحكي لنا أيضا عن بطولة المؤلف وبطولة الناقل لما بينهما من سمات مشتركة. غير أن المناص التوجيهي لابن المقفع فتكمن خصوصيته في أنه لا يحاول أن يقول لنا إن ما نقرأ هو النص الأصل، أو يحكي لنا قصة الكتاب لنستمتع ببطولات المؤلف والناقل، قبل أن أن ندخل إلى عوالم النص، ولكنه يوضح لنا الطابع الخاص للكتاب، ويوجهنا إلى كيفية قراءة النص، والإفادة منه.

إننا من المناصات الفيلولوجية إلى المناص التوجيهي، مرورا بالمناصات التاريخية نجد أنفسنا ننتقل زمانيا ومعرفيا من تاريخ النص السحيق والخارجي

عنه إلى راهن القراءة، هنا والآن. من الخارج المحيط، زمانيا، بالنص إلى الداخل الذي يمكننا من "مفاتيح" دخول النص، والاستفادة منه معرفيا. إننا بتعبير آخر، نجد أنفسنا ننتقل من الفضاءات البعيدة المحيطة بالنص إلى "عتبته" التي تمكّننا من الدخول إليه، مباشرة، من خلال المناص التوجيهي الذي نعتبره، بالقياس إلى المناصات الأخرى، مفتاح النص.

2. 2. قصة الكتاب:

يبدو لنا كتاب كليلة ودمنة، من خلال المناصات التاريخية، بطل قصة لها بداية ولها نهاية. تمتد هذه القصة في الزمان، ويتسع مجال فضائها من الهند إلى بلاد فارس. ذلك ما سنحاول الوقوف عنده الآن من خلال إبراز أهم ثوابت هذه القصة، ليتضح لنا تميز مناص ابن المقفع، وتظهر لنا قيمته الخاصة.

2. 2. 1. التأليف: يظلم الملك دبشليم رعيته. يستنكر الفيلسوف هذا الظلم، ويخاطب الملك بجرأة وشجاعة فيكون مآله السجن، ويستمر الملك على حاله. بعد مدة، تفكر الملك في حركة الفلك والكواكب وتدبر "فغرق في الفكر، فسلك به إلى استنباط شيء عرض له من أمور الفلك والمسألة عنه." (ص17)، فتذكر ما خاطبه به الفيلسوف بيدبا، فارعوى عن غيه، وتاب إلى رشده. أطلق سراح الفيلسوف وقرَّبه وائتمر بأوامره. فتغيرت البلاد والعباد. وكان بعد ذلك أن طلب منه تأليف كتاب يخلد به ذكره كما فعل آباؤه وأجداده: "وقد أحببت أن تصنع لي كتابا بليغا تستفرغ فيه عقلك، يكون ظاهره سياسة للعامة وتأديبها ولأخلاق الملوك وسياستها للرعية على طاعة الملك وخدمته، فيسقط بذلك عني وعنهم كثير مما يحتاج إليه في معاناة المُلك. وأريد أن يبقى هذا الكتاب ذكرا على غابر الدهر." (ص 19).

تفرغ بيدبا مدة سنة. ولما أتم تأليفه، جمع الملك حاشيته وأهل مملكته، ونادى في أقصى بلاد الهند ليحضر الناس لسماع الكتاب. قرئ الكتاب بحضرة

الملك والشعب. وضح الملك مغزى كل باب للملك، سر الملك لذلك سرورا عظيما، وطلبه أن يتمنى فتتحقق كل أمنياته. لكن بيدبا لم يطلب من الملك إلا تدوين الكتاب وحفظه في خزائن الملك حتى لا يعلم به أحد وخاصة الفرس، فيخرج الكتاب من بلاد الهند.

2. 2. 2. النقل: على عكس ملك الهند قبل تحوله، كان ملك فارس عاقلا وحكيما وعادلا. سمع عن كتاب "كليلة ودمنة"، فلم يرتح له بال حتى أوفد من يحصل عليه ويحمله إليه. انتدب لهذه المهمة برزويه المتطبب أعقل خاصته ورجال مملكته، وأكثرهم معرفة وحكمة. نجح برزويه المتطبب في الدخول إلى بلاد الهند، وبذكائه وفطنته استطاع النفاذ إلى خزائن الملك الهندي وقام بنقل الكتاب إلى الفارسية، ورحل إلى بلاده غانما ظافرا.

بوصول "كليلة ودمنة" إلى بلاد فارس "أمر الملك أن يحضر العلماء والأشراف، فلما اجتمعوا وعنده برزويه أمر بإحضار الكتب التي قدم بها من الهند، ففتحت وقرئ ما فيها على رؤوس الأشهاد ..." (ص 30).

سر الملك، وأمر أن تفتح لبرزويه خزائن الجواهر والذهب،،، وطلب من برزويه أن يأخذ منه ما يحلو له، وكل ما يرغب فيه. لكن برزويه رغب عن كل ذلك، وطلب من الملك أن يأمر الوزير بزرجمهر بوضع باب يذكر فيه برزويه، وأن يوضع هذا الباب بين تلك الأبواب التي في الكتاب "ليحيا به ذكري ما حييت في الدنيا وبعد وفاتي" (ص 32).

وضع الوزير الباب وقرئ على رؤوس الأشهاد، ففرح بذلك برزويه، وجعل هذا الباب أول أبواب كليلة ودمنة.

من التأليف (الهندي) إلى (النقل) الفارسي نحن أمام مجموعة من التواترات والحوافز ذات الطبيعة الحكائية التي تبين لنا البعد الذي أومأنا إليه. فبتحول ملك الهند إلى عادل يأمر بتأليف الكتاب. وبسبب كون ملك الفرس عادلا يطالب بإحضار الكتاب. إن طلب "الحكمة" التي هي ضرورة لـ "السياسة"

مشروطة بـ "العدل". كما أن "جمع" الحكمة في كتاب هي من مهام "الحكيم" العاقل الذي لا يريد مقابل نشره الحكمة إلا شرف الخلود. إنه لا يرضى بالمال مقابل اضطلاعه بمهمته. كما أن الكتاب في الحالتين (التأليف - النقل) يقرأ على رؤوس الأشهاد، وتوضح مقاصده أمام الجميع ثم يؤمر بستره وحراسته كي لا يتعرض للضياع. إنه الكتاب الجامع لمختلف أصناف الحكم، وهو سر العدل (ألم يغير الفيلسوف المؤلف الملك؟). هذا الكتاب الجامع لا يمكن إلا أن يحرص عليه الملك كما يحرص على كنوزه وجواهره، ويكلف الحراس الأشداء بالسهر عليه وصيانته، ويقوم ملك الفرس بالعمل نفسه تجاه هذا الكتاب الذي لا يقدر بكنز.

3. مفتاح الكتاب والمفارقة المركزية:

يتحول الكتاب إلى العربية. ويقوم بهذا الصنيع ابن المقفع كما هو معروف ومتداول. إنه بذلك يحمل مواصفات "الحكيم" بيدبا، و"الطبيب" برزويه. ألابن المقفع" الكاتب "قصة" مع الخليفة (الذي يريد إصلاحه)، أو العادل الذي يود أن "يسرق" له الحكمة - المعرفة ليعض عليها بالنواجذ كما فعل دبشليم وكسرى؟ لنترك للباحثين فرصة الجدل في هذه المسألة. إن ما نميل إليه جازمين، ونحن نتعامل مع الكتاب بمناصاته المختلفة، هو أن ابن المقفع يضطلع بدور الطبيب لكن الخليفة لم يطلب منه ذلك، كما أن عمله نظير عمل بيدبا، وإن لم يطلب منه الخليفة تأليف الكتاب لأن الخليفة ببساطة ليس دبشليم ولا كسرى. لكن قصة الكتاب لم تنته، إذ يأتي ابن المقفع ليقوم بدور مزدوج من خلال نقله الكتاب إلى العربية من جهة، وتقديمه له من جهة ثانية. وهو بهذا الدور يلتقي بالحكيم والطبيب. فالأول "يؤلف" الكتاب، والثاني "يسرق"ـه. وفي سرقته إياه عملية تأليف ثانية: إظهار الكتاب، وجعله قابلا للقراءة والتداول في مرحلة والحفظ في خزائن الملك بعد ذلك. وإقدام ابن المقفع على تعريبه تأليف آخر

(نقل الكتاب إلى العربية) والمراد بذلك نقل الكتاب الأصل من الكمون (الاستتار في الخزانة الملكية الفارسية) إلى الظهور أمام الجميع (كل قراء العربية). وكأني به يستشعر أن الكتاب رغم الترجمة وذيوعه سيظل مستغلقا على القراءة والفهم، فقام بالتقديم له. وهو بذلك يكشف الحجب عن الكتاب مرتين، بتعريبه أولا، وبالتقديم له ثانيا. ويبدو ذلك جليا في كون مناصه الخارجي جاء مختلفا عن كل المناصات وكشفا لأسرار الكتاب، وإزاحة لكل الأقفال التي تحجب جوهره وتخفي كوامنه ومقاصده. وإذا ما عدنا إلى قراءة قصة الكتاب في ضوء نهايته التي نسجلها مع عمل ابن المقفع، ننتهي إلى أن كتاب كليلة ودمنة سواء في نسخته الهندية أو الفارسية ظل "السر المخزون" في الخزانة الملكية، لا يطلع عليه أحد. وحتى لو تم الاطلاع عليه، فلن يفهم منه شيء. ويأتي ابن المقفع ليكشف الكتاب (تعميمه بواسطة التعريب) ويزيل عنه سره الداخلي (كتابة مقدمة عنه) وبذلك يمكننا فعلا أن نتحدث عن نهاية الكتاب وقد عرف "تحولا" من الخفاء إلى التجلي، ومن الغموض إلى الوضوح. هذا التحول اضطلع به ابن المقفع على أحسن وجه، فكان بذلك "بطلا" لا يقل مغامرة عن برزويه، ولا جرأة من بيدبا.

إن بطل تلك القصة المحتملة، يبدو لنا من خلال تقديمه للكتاب مفكرا عميقا، ومنظرا دقيقا. ومجمل تأملاته في الكتاب وفي كيفية قراءته تجعله من منظورنا صاحب "بيان للقراءة" علينا أن نتدبره، ونتأمل فيه لنعاين تصورا متكاملا، ورؤية ثاقبة للقراءة ولطبقات القراء، وأنواع القراءات. وسيتأكد لنا ذلك بصورة أوضح وأجلى عندما نعاين أن "بيانه" هذا صار نصا نموذجا يحتذى، وأنموذجا نصيا يُحاكى، أي أن هذا المناص تحول إلى نص متعلق به من قبل مناصات متعلقة، ستبرز في فترات طويلة في الزمان النصي العربي. وذلك ما سنحاول الوقوف عليه من خلال النقط التالية:

3. 1. اللهو/الحكمة:

يبدأ ابن المقفع مقدمة الكتاب بالإشارة إلى أنَ حكماء الهند على غرار العلماء "من كل ملة وأهل كل لسان يلتمسون أن يعقل عنهم،،،" (ص 51)، وهم يتفننون في بناء أصناف من الحيل التي تمكنهم من "إخراج ما عندهم من العقل حتى كان من تلك الحيل وضع بليغ الكلام ومتقنه على أفواه البهائم والطير، فاجتمع لهم بذلك خلال" (ص 51).

يركز ابن المقفع هنا على الدور الذي يضطلع به الحكماء لإنجاز وظيفتهم في المجتمع. غير أن تلك الوظيفة يمكن أن تتحقق من خلال انتهاج طرائق شتى. هذه الطرائق يسمها ابن المقفع بـ "الحيل"، وهي التقنيات التي يتم ابتداعها لتحقيق المراد. من بين هذه الحيل أو التقنيات المسلوكة صوغ الكلام السامي والرفيع على ألسنة الحيوان. تضعنا هذه التقنية أمام مفارقة كبرى، قوامها التناقض الصارخ بين "القول" (السامي) الذي لا ينطق بمثله في الغالب إلا خواص الناس وبلغاؤهم، و"القائل" (المنحط) الذي يتنزل في هذه الحالة إلى أدنى مرتبة (عالم الحيوان). ولا يمكن لهذه المفارقة إلا أن توازيها مفارقة أخرى تتصل بأنماط الكلام، وتزدوج إلى ثنائية تقليدية ينقسم بمقتضاها الكلام إلى جد وهزل. وهذه الثنائية بقدر ما تتصل بطبيعة الكلام، فإنها ترتبط أيضا بطبيعة القراء. ويعبر ابن المقفع عن ذلك خير تعبير في وصف الكتاب بحسب تلك المفارقة بقوله: "وقد جمع هذا الكتاب لهوا وحكمة، فاجتباه الحكماء لحكمته، والسخفاء للهوه". (ص 51).

لقد دفع وقوف ابن المقفع عند تلك المفارقة المركزية (القول/ القائل) إلى محاولة تشخيصها، والتنبيه إلى طابعها المزدوج، وما يمكن أن تتولد عنه من مفارقات، إذا لم يتم فهم طبيعتها، وتدقيق وظيفتها. وكان لزاما أن تنجم عن ذلك مواقف من القراءات الممكنة وأنواعها المختلفة، وطبقات القراء المتباينة. ويتحقق كل ذلك في علاقته بالنص من حيث بنيته وأغراضه ومقاصده. وإذا كان

الكاتب قد نبه في البداية إلى طابعي الجد والهزل، والحكمة واللهو، باعتبارهما نتاج تلك المفارقة، نجده يذهب أبعد من ذلك إلى طرح ثنائية ثآلثة تتصل بالنص من جهة، وشكل تلقيه من جهة ثانية. ونتبين أن هذه الثنائية تندمج فيها الثنائيتان السالفتان، ونقصد بذلك ثنائية الباطن والظاهر. تستلزم هذه الثنائية الجديدة الانطلاق من المفارقة المركزية نفسها، والنظر إليها من خلال بعد آخر يتصل بطرائق التلقي مع التساؤل عن دواعي اصطناع تلك الحيلة من قبل الحكماء للكشف عن "السر" الكامن وراء جعل "بليغ الكلام" يتجسد من خلال "لسان البهائم"؟

3. 2. الظاهر/الباطن:

يستنتج ابن المقفع، وهو يشير إلى أبعاد هذه التقنية أن وراءها أغراضا ومقاصد محددة، ويعمل على تنبيه القارئ إليها من خلال قوله: "فمن قرأ هذا الكتاب، فليعرف الوجه الذي وضع عليه". (51). إن هناك وجها محددا للكتاب، وبدون التساؤل عن "الوجه" الحقيقي المقصود، لا يمكن حل تلك المفارقة، أو فك المعضلة التي يبنى عليها الكتاب. ويسعى ابن المقفع إلى الكشف عن الوجه الذي وضع عليه الكتاب بتنبيه القارئ إلى ضرورة ألا يجعل "همه بلوغ آخره، ليعرف إلى أي غاية يجري مؤلفه فيه، واي شيء يخشى منه، عندما نسبه إلى البهائم، وأضافه إلى غير مفصح" (ص 52)، لأنه متى فعل ذلك، وجعل همه الوصول إلى نهاية القصة، "ولم يدر ما أريد بتلك المعاني،،، ولا أي نتيجة تحصل له من مقدمات ما يصفه هذا الكتاب، فإنه ولو استتم قراءته إلى آخره دون معرفة ما يقرأ منه لم يعد عليه شيء يرجع إليه نفعه". (ص 52).

إن ابن المقفع يحدد هنا أفق انتظار القراءة، ويرى ضرورة دخول القارئ إلى عالم كليلة ودمنة، وهو مجهز بتصور خاص عن النص. أما إذا تعامل معه كنص سردي، على غرار مختلف الأعمال الحكائية، فلن يصل إلى حل المفارقة، أو فهم

المراد من النص. يمكن لتتبع البرنامج الحكائي أن يوصل القارئ إلى نتيجة خاصة ترتبط بتوالي الأحداث، وتسلسلها، ويساعده على فهم القصة أو مادتها الحكائية بناء على ذلك، ولكنه لن يوصل إلى المدلول البعيد لـ "النص". وذلك على اعتبار أن فهم النص لا يتأتى إلا بتعيين أفق خاص للقراءة.

يرتهن هذا الأفق إلى ضرورة الانطلاق من أن للنص ظاهرا وباطنا. ولا علاقة طبيعية بينهما، لأن المفارقة هي ما يحدد هذه العلاقة. يقول ابن المقفع: "وكذلك من يقرأ هذا الكتاب، ولم يعلم غرضه ظاهرا وباطنا، لم ينتفع بما بدا له من خطه ونقشه" (ص5)

يتحدث الكاتب عن الغرض الظاهر والباطن، وعن ظاهر النص، وما يبدو منه أو يتجلى على مستوى السطح. ولو أردنا إعادة صياغة تصور ابن المقفع لكتاب كليلة ودمنة وفق المفاهيم السردية[1] لوجدنا أنفسنا أمام:

1. القصة: المادة الحكائية: وتتشكل من شخصيات تنتمي إلى عالم الحيوان، وإلى مجموع الأفعال التي تقوم بها في زمان ومكان محددين.
2. الخطاب: طريقة تقديم القصة، أو "الحيلة" كما يستعمل ابن المقفع. يبرز الخطاب في أن الراوي لا يقدم لنا القصة بواسطة السرد فقط، ولكنه يعطي الكلام لشخصياته من خلال العرض. وبذلك يغدو الخطاب بحسب استعمال ابن المقفع يمثل النص "الظاهر". وهذا الظاهر، لم يتحقق في كليلة ودمنة من خلال "العلامات اللفظية" فقط، ولكن أيضا من خلال "العلامات الصورية"، لأن الكتاب كما نفهم من المقدمة، ومن بعض النسخ والمطبوعات كانت تصاحبه صور ملائمة، مستقاة من عالم الحيوان.

---

(1) انظر التمييز بين القصة والخطاب والنص في : سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي : الزمن، السرد، التبئير، المركز الثقافي العربي، بيروت/ الدار البيضاء، ط. 1، 1989، ص50.

3. **النص**: ويتصل بالبنية الدلالية العميقة التي تتولد من خلال قراءة "**خطاب القصة**" قراءة خاصة ومتعمقة، وبذلك فإن النص وفق هذا التحديد هو عالم الدلالة، أو الغرض "الباطن" الذي يتوجه إليه ابن المقفع بالعناية والرصد.

يتفاعل القارئ مع "**الخطاب**" من خلال عملية القراءة بغايتين، أو أفقين متلازمين:

1. **فهم القصة**: التي تتقدم إلينا من خلال الخطاب، وذلك عبر إعادة تشكيلها، وملء فجواتها، وترتيب عوالمها لبناء القصة بعد الانتهاء منها.
2. **فهم النص**: ويتحقق من خلال استخلاص الدلالات العميقة والباطنة، وراء خطاب القصة، والجواب عن الأسئلة التي تمليها عملية القراءة.

إن فهم النص، والوقوف على مالم يقله ظاهرا، هو ما يركز عليه ابن المقفع، وينبه إليه. وبحسب أفق القراءة، وتوجهه إلى إحدى الغايتين يمكننا تمييز القراءات وتصنيفها، وتحديد أنواع القراء ومستوياتهم يبدو لنا من خلال هذا العرض أن مناص ابن المقفع هو فعلا مفتاح لحل مفارقة النص: فهو يوجهنا في عملية القراءة، إلى الإمساك بالغرض البعيد للنص، ويبين لنا ألا نقف عند سطحه أو ظاهره، وذلك انطلاقا من أن الكتاب ينهض على:

1. مفارقة مركزية بين "القول" و"القائل" لأنهما من طبيعة متناقضة.
2. نجمت عن هذه المفارقة ثلاث ثنائيات تتصل بها من حيث الطبيعة والوظيفة:

   (اللهو/ الحكمة) - (الهزل/ الجد) - (الظاهر/ الباطن).

هذه الثنائيات الثلاث يمكن اختزالها إلى اثنتين أساسيتين تتصلان معا بالخطاب والنص على النحو التالي:

أ. الخطاب: الظاهر / اللهو / الهزل.

ب. النص: الباطن/ الحكمة/ الجد.

إن الخطاب بسبب بعده الظاهر هو موئل الطرف الأول من أي ثنائية، وعكسه النص الذي لا يمكن الانتهاء إليه، وإلى ما يمثله إلا بتجاوز ظاهر الخطاب. ويتضح لنا من خلال هذا التمييز أن الكتاب، وهو ينهض على قاعدة "المفارقة المركزية" وما يتولد منها، متعدد الدلالات. ويستدعي هذا التعددُ تعددَ القراءات بتعدد أنواع القراء. لكن ابن المقفع، وهو يُقرُّ بذلك، يعمل من خلال تقديمه إلى جعل الكتاب "أحادي الدلالة"، و"أحادي القراءة"، وذلك بانحيازه الواضح إلى قراءة ضد أخرى، وإلى ترجيح "غرض" بدل آخر. وتبعا لذلك فهو يفاضل بين القراءات والقراء، وما ثنائياته إلا خير دليل على ذلك. ويتضح لنا هذا بجلاء في تحديده لقواعد "القراءة النموذجية" التي ينحاز إليها، وينتصر لها، وذلك ما يمكن معاينته من خلال النقطة التالية.

4. القراءة النموذجية:

4. 1. ينطلق ابن المقفع من "المفارقة المركزية" التي تفرضها طبيعة كليلة ودمنة، ولكنه يعمم تصوره للقراءة، ويجعل ما يستدعيه هذا الكتاب قابلا للتعميم على أي كتاب. ويبدو لنا هذا جليا من خلال صيغه التعبيرية الشاملة على نحو ما نجده في قوله: "ومن استكثر من جمع العلوم، وقراءة الكتب،،،". إنه يتحدث هنا بإطلاق عن القارئ بوجه عام، ولكنه يخصص عندما يتعلق الأمر بكتاب كليلة ودمنة. ونتبين من هذا التعميم والتخصيص أن لابن المقفع تصورا شاملا للقراءة النموذجية، وطريقة إنجازها لتضطلع بوظيفتها باعتبارها عملية خاصة يقوم بها القارئ وهو يتفاعل مع هذا الكتاب أو أي كتاب.

4. 2. الروية: تعتبر الروية من المبادئ الأساسية التي تنهض على قاعدتها القراءة النموذجية. يجعلها ابن المقفع المبدأ الأول، والمدخل الضروري لعملية

القراءة. إن الروية نقيض التسرع لأنها تجعل القارئ يتوقف عند كل كلمة وجملة، ويتأمل فيها مبدئا ومعيدا ومتسائلا. وبذلك يتمكن القارئ من تجاوز الظاهر، والمعبر عنه إلى الباطن والمسكوت عنه الذي به يتحقق المراد من عملية القراءة. يقول ابن المقفع: "وقد ينبغي للناظر في كتابنا هذا أن لا يجعل غايته التصفح لتزاويقه، بل ليشرف على ما تضمن من الأمثال حتى يأتي على آخرة، ويقف عند كل مثل وكلمة، ويعمل فيها رويته". (ص 57)

تتصل الروية بإدامة النظر في الكتاب، والتماس جواهر معانيه، بهدف النفاذ إلى عمقه. أما القارئ المتسرع، أو الذي يكتفي بتصفح الكتاب، فإنه يقصر عن الإمساك بـ "الغرض المقصود"، وهو باطن النص. يقول متحدثا عن القارئ منبها إياه إلى مقاصد كتاب كليلة ودمنة: "ولا يظن أن مغزاه إنما هو الإخبار عن حيلة بهيمتين أو محاورة سبع لثور، فينصرف بذلك عن الغرض المقصود". (ص 58). وهو بذلك يومئ إلى أن الحيلة المصطنعة يجب ألا تصرفنا عن التوجه إلى مقاصد "النص" بالاقتصار على مادة "القصة". وكما تناقض الروية "التسرع"، فإنها تناقض ما ينجم عن التسرع من "الكثرة". يمكن للقارئ المتسرع أن يقرأ كتبا عديدة، لكنه لا يخرج منها بطائل، ما دام المبدأ الأساس (الروية) غير متحقق في العملية. ولا يفرق ابن المقفع بين المتسرع والمكثر، يقول: "ومن استكثر من جمع العلوم وقراءة الكتب من غير إعمال الروية فيما يقرأه، كان خليقا أن لا يصيبه إلا ما أصاب،،،" الرجل الذي اكتشف كنزا وأضاعه، ولم يبق له غير العناء والتعب. (ص 52).

4. 3. الفهم: إذا كان المبدأ الأول هو الروية للوصول إلى "الغرض المقصود" (الباطن) من الكتاب، فإن الفهم هو النتيجة الأساسية التي تتولد من ذلك المبدأ. والمقصود به تحصيل المعرفة الباطنة، وامتلاك ما يريد النص إبلاغه. وهذه هي الغاية المركزية التي تنشدها القراءة النموذجية، لأنه بدون تحصيل "الفهم" لا يمكن التأكيد على تفاعل إيجابي مع الكتاب. وحين نعتبر

الفهم من مبادئ هذه القراءة، فلأنه يعكس لنا مدى التواصل والتفاعل المتحقق بين القارئ والكتاب. وهو من ثمة يعتبر مدخلا لمبادئ أخرى تأتي في مراحل أعلى. يرتب ابن المقفع هذه المراحل من خلال استعماله مجموعة من المفاهيم التي تبين لنا نوعا من التدرج في التفاعل التام مع الكتاب، من خلال المبدأين الأساسيين الأول والثاني، كما يبدو لنا ذلك من قوله: "ثم إن العاقل إذا فهم هذا الكتاب، وتفقهه، وبلغ نهايته وعلم ما فيه،،،" (ص 53).

واضح من خلال توظيف "ثم" أن هناك مسافة بين الأفعال المتحصلة من إعمال الروية التي تنجم عنها الأفعال التالية:

1. الفهم – 2. التفقه – 3. بلوغ النهاية – 4. العلم.

إن المبادئ الثلاثة الأخيرة تنويعات من درجات عليا للفهم، إذ كلما تم الارتقاء، كان الانتقال إلى درجة أعلى وصولا إلى العلم وهو غاية غايات القراءة النموذجية.

4. 4. العمل: إذا كان العلم هو أقصى غايات التفاعل مع الكتاب، فإنه ليس النهاية. فالعلم لا بد له أن يقترن بـ "العمل" لتحصيل الفائدة العملية من العلم، وإلا فإنه غير ذي جدوى. نستعيد الاستشهاد أعلاه لأنه في نهايته يؤكد الترابط الوثيق بين العلم والعمل بقوله: "ثم إن العاقل إذا فهم هذا الكتاب،،، وعلم ما فيه، ينبغي له أن يعمل بما علمه منه لينتفع به، ويجعله مثالا لا يحيد عنه "(ص53).

إن ممارسة العلم الحاصل شرط أساسي من شروط عملية القراءة النموذجية، لأن من غايات تحصيل العلم تطبيقه في الحياة اليومية من خلال تغيير سلوك القارئ، وذلك على اعتبار أن العمل بالعلم هو الذي يجعل القارئ ينتقل في درجات المعرفة والسلوك معا، ويصعد من مرتبة إلى أخرى أعلى. ونجد دليلا على ذلك في الصفات التي يمكن أن تنسب إلى الإنسان مثل: الرجل، الجاهل، العالم، العاقل ... وكلها تبين لنا أصناف الناس بقدر حظهم من العلم

وممارسته "فيلزم صاحب العلم القيام بالعمل لينتفع به، وإن لم يستعمل ما يعلم، لا يسمى عالما. ولو أن رجلا كان عالما بطريق مخوف ثم سلكه على علم به يسمى جاهلا". هكذا نلاحظ ترابط العلم والعمل إلى الحد الذي يمكننا، رغم تحصيل العلم، أن نميز بين العالم والجاهل بحسب ممارسة هذا الترابط أو عدمه.

تبتدئ القراءة النموذجية عند ابن المقفع بالروية، وتنتهي بالعمل. وإذا كانت الروية تتصل بـ "النص"، فالعمل يتصل بـ "ما بعد النص"، أي الحياة. وفي الانتقال من النص إلى ما بعده، تجاوز للقراءة إلى أقصى غاياتها، وهي التدبر وإعمال النظر والتفكير في الواقع، والتصرف فيه بمقتضى ما تحصل من العلم به، والعمل فيه.

يتضح لنا من خلال هذا التصور لماذا ينحاز ابن المقفع إلى هذا النوع من القراءة النموذجية ضد القراءات التي تقف على ظاهر النص، ولا تتعداه إلى باطنه، لأن عدم تحصيل الروية، وما يستصحبها لا يمكن أن يؤدي إلى العمل. إنه ينشد "القراءة العملية" التي تربط بين العلم والعمل به. وليس المقصود بالعمل هنا غير الارتقاء بالإنسان إلى أعلى مراتب السمو والكمال الأخلاقي والقيمي.

تتعدد أشكال العمل التي يرصدها ابن المقفع في عرضه للكتاب، وتتسع لمختلف القيم والأخلاق المتصلة بالقارئ النموذجي، ولا يمكننا الوقوف عندها جميعا لأنها تخرج بنا عن المقصود. وتكفي في هذا الإطار الإشارة إلى أن على العمل أن يتجه أولا نحو ذات القارئ، فينتفع بعلمه، ويؤدب نفسه، ويعيد تربيتها باستمرار. يقول: "وعلى العالم أن يبدأ بنفسه فيؤدبها بعلمه، ولا تكون غايته اقتناء العلم لمعاونة غيره،،،" (ص 54). يركز ابن المقفع هنا على التربية الذاتية، ويدخل فيها كل ما يتصل باجتناب مذموم الأفعال، واتباع محمودها، وما شابه هذا من القيم التي تبين لنا فعلا استفادة القارئ مما يقرأ، وممارسته إياه

على المستوى الذاتي، قبل أن يعمل على المشاركة في العمل على مستوى غيره الذي يتعداه إلى المجتمع. وبذلك يتضح لنا فعلا أننا أمام "قراءة عملية" مؤداها العمل على تغيير الذات وما يحيط بها.

5. طبقات القراء:

5. 1. سبقت الإشارة إلى انحياز ابن المقفع إلى القراءة النموذجية أو العملية ضد القراءات الأخرى التي يتخذ منها موقفا سلبيا. ولكنه في معرض حديثه عن أغراض الكتاب وأقسامه المتعددة، يجسد لنا طبقات القراء التي تتعدد بتعدد المواقف التي يتم اتخاذها مما أسميناه "المفارقة المركزية"، وما يتولد عنها من ثنائيات تتصل اتصالا وثيقا بطبيعة الكتاب ووظيفته على النحو الذي اصطنعه الحكماء، وما قدموه فيه من مواد حكائية، وما تفننوا فيه من حيل لتقديمها. إن كل ذلك جعل الكتاب متعدد القراءات، ومتعدد الدلالات. وإذا كان ابن المقفع ينحاز إلى قراءة بعينها، فذلك لا يمكنه إلغاء القراءات الأخرى.

5. 2. يقسم ابن المقفع طبقات القراء إلى أربعة أقسام هي نفسها أغراض وأقسام الكتاب على النحو التالي:

5.2.1. الطبقة الأولى وتضم "أهل الهزل من الشبان". ويثير هؤلاء في الكتاب كونه جاء بلسان الحيوان، فيكون همهم الأساس هو القصة أو المادة الحكائية.

5. 2. 2. الطبقة الثانية: الملوك وممن في رتبتهم الذين يثيرهم في الكتاب بعده الصوري الذي تزين به صفحات الكتاب.

5. 2. 3. الطبقة الثالثة: عامة الناس وخاصتهم، مادام الكتاب على النحو المعروف: قصة أو مواد حكائية، وصور تزين الكتاب.

5.2. 4. الطبقة الرابعة: وتتصل خاصة بالفلاسفة الذين يهتمون به لما فيه من أسرار عميقة يريدون الوقوف عليها.

هذه الطبقات الأربع كما نلاحظ متنوعة ومختلفة باختلاف ميولات القراء ومستوى اهتمامهم. وتذهب من الفتيان أو الشبان إلى الفلاسفة، ومعنى هذا أن الكتاب يستجيب في حد ذاته لكل أصناف القراء، وهو ما تتبينه في أغراض الكتاب.

6. أغراض الكتاب:

6. 1. تم التمييز في البداية بين الظاهر والباطن. وفي هذه النقطة سيبرز لنا هذا التمييز بجلاء لأن ابن المقفع سيعدد أغراض الكتاب وأقسامه بتعدد طبقات القراء التي تعرضنا لها في النقطة السابقة. وبصدد كل غرض يمكننا الحديث عن طبقة من القراء.

6. 2. 1. الغرض الأول: "هو الغرض بالنوادر من الحيوانات" مادام القصد من وضع الكتاب على ألسنتهم هو استمالة الشبان فيتسارعون إلى اقتنائه وقراءته. إن الفتيان والشبان تثيرهم عوالم الكتاب.

6. 2. 2. الغرض الثاني: أن يكون الكتاب أنسا للملوك، ومن يحرص على الصور، فيجد في الكتاب ضالته. وذلك لما يتميز به الكتاب من "إظهار خيالات الحيوانات بصنوف الألوان والأصباغ". (ص 59)

6. 2. 3. الغرض الثالث، أن يكون الكتاب جامعا لمواد حكائية تتصل بعالم الحيوان، وتزينها رسوم المصور، فيكون بذلك مثيرا لكل فئات القراء (الملوك/ السوقة). ومعنى أن يكون الكتاب موجها إلى القراء كافة، تحقيق استمرار الكاب وخلوده، "فيكثر بذلك انتساخه ولا يبطل فيخلق على مرور الأيام بل ينتفع بذلك المصور والناسخ أبدا" (ص5)

6. 2. 4. الغرض الرابع، وهو الأقصى، وذلك يخص الفيلسوف خاصة أعني الوقوف على أسرار معاني الكتاب الباطنة.

7. أسلوب ابن المقفع في بيانه للقراءة:

7. 1. لا يثيرنا ابن المقفع في عرضه للكتاب من خلال ما يتضمنه من أفكار وتصورات جعلتنا نعتبر العرض بيانا للقراءة لتميزه وسبقه إلى تدقيق العديد من السمات المتصلة بالقراءة. ولكنه علاوة على ذلك يثيرنا بطريقة صياغته لأفكاره، وأسلوبه الذي انتهجه في صياغة هذا البيان. وهذه الطريقة نلاحظ أنها مستقاة من كتاب "كليلة ودمنة" نفسه. لقد سار ابن المقفع على منوال البنية التي نظمت الكتاب وجعلته بذلك متماسكا من حيث مادته الحكائية، وكيفية صياغتها خطابيا. نبين في مستوى أول بعض ملامح هذه الطريقة التي سلكها ابن المقفع في صياغة أفكاره، ونعمقها في تحليل كليلة ودمنة، مادامت هي الطريقة نفسها التي يتضمنها الكتاب.

7. 2. عندما نتأمل جيدا مقدمة ابن المقفع من هذه الناحية، نجد أنفسنا أمام خطابين يترابطان ويتناوبان في مجرى نص المقدمة من بدايته إلى نهايته، بحيث يستدعي كل منهما الآخر ويستلزمه. هذا الخطابان هما: 1. خطاب الكاتب. و، 2. خطاب الراوي.

7. 2. 1. أما الكاتب فهو ابن المقفع. ونتبين من خلاله أفكاره وموقفه من الحياة والكتاب، وتصوره الخاص لعملية القراءة. أما خطاب الراوي فيتجسد من خلال ما يقدمه لنا من عوالم حكائية تبرز لنا في كثرة "المرويات" (Récits) الصغرى التي تأتي متضمنة في خطاب الكاتب.

إن ابن المقفع كلما تعرض لفكرة أو قيمة ما إلا واستشهد لها بما يناظرها من خلال عالم الحكي. وواضح أن هذا العالم لا يمكن أن ننسبه إلى ابن المقفع. إنه وإن ابتدع بعض عناصره، يقدم إلينا متعاليا على الزمان، وسابقا على خطاب الكاتب. ولذلك لا يمكننا نسبته إلى قائل معين.

7. 2. 2. لما كان خطاب الكاتب هو الأساس الذي تبنى عليه المقدمة بما هي تجسيد لأفكاره الخاصة بصدد عملية القراءة، اعتبرنا هذا الخطاب بمثابة

الإطار أو التأطير، وتبعا لذلك نظرنا إلى خطاب الراوي باعتباره تضمينا. وعلاقة التأطير بالتضمين تتحدد بناء على أن كل واحد من الخطابين له طبيعته وبنيته الخاصة به. وكل واحد يمكن أن يستقل عن الآخر، وينظر إليه في ذاته. غير أن صياغة النص كما يقدمها لنا ابن المقفع تجعلنا نرى الخطابين معا (المؤطر - المضمن) ينبنيان على علاقة خاصة تبرر انسجام النص واتساق مختلف مكوناته، وتلاحمها في نسق خاص ومتميز.

نبدأ أولا، بإبراز ملامح كل خطاب على حدة، وننتقل بعد ذلك إلى إبراز طبيعة العلاقة بين الخطابين لننتهي إلى تجسيد السمة الجوهرية التي بمقتضاها تتضح لنا علاقة مقدمة ابن المقفع ببناء كليلة ودمنة.

7. 3. خطاب الكاتب:

تظهر لنا من خلال هذا الخطاب أفكار ابن المقفع وتصوراته التي نسجها في عرضه لكتاب كليلة ودمنة. ولما كانت هذه الأفكار تتعلق برؤيته للكتاب وطريقته الخاصة في التعامل معه أمكننا تبين كل ذلك من خلال مجموعة من التيمات الأساسية حاول من خلالها تجسيد ما أسميناه "بيان القراءة" عنده.

هذه التيمات الأساسية التي وقفنا عندها من خلال الرصد لا تتجاوز ثمانية وعشرين تيمة. ويمكننا تقسيمها إلى قسمين رئيسيين: منها ما يتصل بالإنسان بصورة عامة في علاقته بأي كتاب وأي عمل يقدم عليه ليكون إنسانا كاملا، وهذا ما يسعى إليه ابن المقفع. ومنها ما هو خاص بقارئ كليلة ودمنة، وكيفية قراءته قراءة نموذجية للارتقاء إلى أعلى درجة وهي تحصيل العلم والعمل به.

يتداخل ما هو عام بما خاص من التيمات التي يمكننا تسجيل بعضها إذ هي عماد ما يبلوره من رؤية خاصة، وتصور محدد لعملية القراءة على النحو التالي:

الاستفادة من العلم والانتفاع به/ الحرص على النافع/ البدء بالذات والعمل على تغييرها/ عدم تعيير الآخرين بما يوجد في الذات/ عدم التماس صلاح النفس

بفساد الغير/ إدامة النظر في الكتاب والتعمق فيه/ عدم الوقوف على الظاهر.

تجسد هذه التيمات المختلفة مجموعة من القيم والمثل السامية التي يعتبرها ابن المقفع ضرورية للارتقاء بالإنسان من مرتبة السوقة إلى مرتبة أعلى هي مرتبة العلماء العاملين. لذلك يتداخل في هذه التيمات ما هو متصل بالأخلاق النبيلة، والتربية الراقية في ارتباطهما معا بالفرد في ذاته (النفس)، أو في علاقاته بغيره (المجتمع).

ولا غرابة أن نجد هذا التوجه العام يحكم مختلف مؤلفات ابن المقفع الأخرى، ويمثلها على أكثر من صعيد. ولهذا الاعتبار أيضا نجد الكاتب يلتقي على أكثر من وجه مع أبطال كليلة ودمنة (دبلشيم - برزويه المتطبب) باعتباره كتابا له قصة.

7. 4. خطاب الراوي:

لا يكتفي ابن المقفع بتقديم أفكاره من خلال التيمات التي أشرنا إلى بعضها بصورة تقريرية نجعله يحتل موقعا متعاليا، ويرسلها بشكل براني. إن كل تيمة أو فكرة كيفما كان نوعها يوفر لها قوتها وتماسكها بما يناظرها في عالم التجربة لتكون أقرب إلى ذهن المتلقي وأنفذ إلى وعيه وإدراكه.

إن كل فكرة أو تيمة يستشهد لها بصورة مستقاة من العالم الذي نعيش فيه. فيكون ما يستشهد به أبلغ وأبين في التعبير وتجسيد الفكرة بصورة أعمق.

لنقرأ هذا المقطع لنتبين ذلك:

"**ومن استكثر من جمع العلوم وقراءة الكتب من غير إعمال الروية،،، كان خليقا أن لا يصيبه إلا كما أصاب الرجل الذي زعمت العلماء** أنه اجتاز ببعض المفاوز فظهرت له آثار كنوز فجعل يحفر ويطلب، فوقع على شيء كثير من عين وورق، فقال في نفسه: إن أخذت في مقل هذا المال كان إخراجي له قد قطعني الاشتغال بنقله عن اللذة بما أصيب منه، ولكن أستأجر قوما يحملونه إلى منزلي،

وأكون أنا آخرهم ولا أبقي ورائي شيئا أشغل فكري بنقله،،، ثم جاء بالحمالين،،، فينطلق بح الحمال إلى منزل نفسه فيغدر به. حتى لم يبق من الكنز شيء، انطلق إلى منزله فلم ير فيه من المال شيئا، ووجد كل واحد من الحمالين قد فاز بما حمله لنفسه، **ولم يكن له من ذلك إلا العناء والتعب لأنه لم يفكر في آخر أمره". (ص 52)**

جعلنا خطاب الكاتب بالأسود تمييزا له عن خطاب الراوي. ونلاحظ أن الفكرة المركزية هنا تتجلى من خلال مناقشة ابن المقفع لطريقة القراءة القائمة على الإكثار منها بدون إعمال العقل. لا يكتفي الكاتب بتسجيل لا جدوى جمع العلوم دون روية، ولكنه يبين عن طريق تضمين خطاب آخر فكرته الأساسية بجعله خطابه متصلا بهذا الخطاب الآخر عن طريق الشرط : ومن استكثر،،، كان خليقا،،،

إن الخطاب الثاني (خطاب الراوي) امتداد وتوسيع من غير الجنس (إذ هو مادة حكائية) للفكرة المدافع عنها. ويبدو ذلك بجلاء في كون الكاتب في نهاية هذا المقطع يستعيد موقعه ليذيل المادة الحكائية بالتعليق "ولم يكن له من ذلك إلا العناء والتعب". إن هذا التعليق مزدوج لأنه يتصل بالرجلين معا (المكثر من العلوم/ العاثر على الكنز)، فهما يلتقيان في كونهما لم يجنيا غير التعب والنصب جراء تصرفهما.

يتضح لنا بجلاء أن الخطاب الثاني ذو طابع سردي. إننا نعاين فيه كل مقومات المادة الحكائية وطريقة تقديمها على النحو التالي:

- فعل: العثور على الكنز في البداية/ تضييعه في النهاية.
- فاعل: العاثر على الكنز/ الحمالون.
- زمان: الانتقال من زمان العثور على الكنز إلى زمان تضييعه.
- مكان: المفازة/ الكنز/ المنازل.
- الراوي: الذي يضطلع بالسرد.

- الصيغة: وهي الخطاب الذي يظهر من خلال الراوي، العرض غير المباشر (الحوار بين العاثر على الكنز والحمالين،،،).

7. 5. التقرير والسرد:

على هذا النحو يسير ابن المقفع في تقديم أفكاره ومختلف التيمات التي تتضمنها هذه المقدمة. ويتضح لنا من خلال المقارنة بين الخطابين أن:

7. 5. 1. خطاب الكاتب يتميز بكونه عبارة عن تقرير. وتكمن ميزة التقرير في كونه ملفوظا تتقدم إلينا من خلاله أفكار خاصة بأسلوب ينهض على:

- اعتماد الصيغ المتكررة، يستعين بها الكاتب لتجسيد الأفكار والقيم التي ينافح عنها، ويستدعيها سياق ما يتوالد في خطابه من توجهات مباشرة إلى القارئ. وتأخذ هذه الصيغ الأساليب التالية: الأمر، النهي، الشرط، الاستفهام، النفي،،، ويمكن العثور عليها من خلال هذه الاستعمالات التي تزخر بها لمقدمة: ومن استكثر/ وينبغي للعاقل/ يجب على قارئ الكتاب أن/ فإذا لم يفعل ذلك كان/ ومن قرأ هذا الكتاب فليعرف،،،

التدليل والاستنتاج: اعتماد الصيغ المتكررة يستعمل بتدرج في خطاب المقدمة، فيتولد من الشرط جوابه، ومن الأمر النهي، ويبنى عليه النفي أو الاستفهام، ويضعنا ذلك أمام استنتاج أفكار جديدة لها قدرة على التدليل على ما يرمي إليه الكاتب، وهو يدافع عن فكرة، أو يبرز قيمة ما. ويبدو لنا التقرير معبرا عن الأفكار بطريقة تعيينية ومباشرة.

الإيجاز: يمتاز التقرير علاوة على ما ذكرنا بالإيجاز الذي يوظفه الكاتب في تقديم أفكاره بدون استطراد أو تطويل. إنه يتوجه إلى موضوعه بطريقة مباشرة، ويعبر عنه بوضوح على نحو ما نجد في قوله "إن العلم لا يتم إلا بالعمل" أو كقوله: "وليس ينبغي للعاقل أن يغبط أحدا إذا ساق الله له صنيعا، فلعل الله يرزقه مثله من حيث لا يدري".

7. 5. 2. أما خطاب الراوي، فقد بينًّا طبيعته الحكائية، وهو يختلف عن التقرير من خلال عناصر متعددة. إنه يعتمد المادة الحكائية بمختلف مكوناتها أساسًا لتشكله، للإخبار عن شيء ما بواسطة السرد. والمثال الذي سقناه أعلاه عن الكنز دليل على ذلك. ويمتاز الحكي في مقدمة ابن المقفع بالسمات التالية:

- **الافتتاح المسكوك**: إن كل الخطابات المتصلة بالسرد لها بدايات تتميز بها، وتدل عليها، وبها تشترك في ما يوحد بينها، ونجد ذلك واضحا في هذا النوع من الافتتاحات: زعمت العلماء/ وكان ك،/ ومن أمثال ذلك/ زعموا أن/ كان،،،
- **الوحدات الحكائية**: إننا في كل خطاب يتصل بالحكي أمام وحدة حكائية مكتملة، لها بداية ولها نهاية. وهذه الوحدات الحكائية التي تزخر بها المقدمة تختلف من حيث الطول والقصر. فهناك وحدات كبرى، وأخرى صغرى، لا تتعدى بضعة أسطر، أو كلمات، أي أن هذه الوحدات تذهب من المثل إلى الحكاية البسيطة.
- **الاتصال بالتجربة**: تشترك الوحدات الحكائية في كونها تتصل جميعا بعالم التجربة الطبيعي (الجوز لا ينتفع به إلا بعد الكسر) أو الاجتماعي (الرجل/ المريض/ الفقر،،،).

تتضافر هذه الخطابات مجتمعة لتشكيل مقدمة ابن المقفع. نبتدئ بتقرير للكاتب، لننتقل إلى حكي يضطلع به الراوي. وبعد انتهاء الحكي يستلم الكاتب الخطاب فيعلق رابطا بين خطابه والحكي، وينتقل إلى فكرة أخرى يقدمها من خلال تقرير يستدعي له حكيا، وهكذا دواليك إلى نهاية المقدمة. وسنلاحظ أن بنية كليلة ودمنة تسير وفق هذا المنحى.

نعاين بجلاء، في الانتقال من خطاب إلى آخر، أن هناك علاقات تصل الخطابين ببعضهما، وعلينا تحديد طابع العلاقة الذي يربط بين هذه الخطابات.

7. 6. علاقة التقرير والسرد:

اعتبرنا خطاب الكاتب (التقرير) مؤطرا، وخطاب الراوي (السرد) مضمنا على أساس كون الثاني يأتي استجابة للأول، وتأكيدا له. إنه بمثابة "الشاهد" الذي يؤتى به للتدليل على صحة ما يتضمنه التقرير. لذلك نجد العلاقة بينهما تقوم على "المماثلة". تتحقق هذه المماثلة على مستوى المحتوى الذي يحمله التقرير. لذلك نجد صيغا متعددة تبين لنا طبيعة هذه العلاقة، وتكشف لنا عن خصوصيتها.

تتجسد هذه الصيغ من خلال التعابير التالية التي بمقتضاها ننتقل من التقرير إلى السرد، أو خطاب الكاتب إلى خطاب الراوي: كاف التشبيه/ كما/ ومن أمثال ذلك. وعندما تتضمن حكاية أخرى، يكون الانتقال بناء على المماثلة عينها، كما نجد في حكاية الشريك المحتال، التي تتضمن حكاية اللص المخدوع. وتبدو لنا المماثلة واضحة من خلال هذه الصيغة التي ستهيمن كثيرا في كتاب كليلة ودمنة: "ما كان مثلك إلا كمثل اللص المخدوع والتاجر" (ص 75).

إن كلمة "المثل" وما يتصل بحقلها الدلالي من كلمات تحتل مساحة أساسية في مقدمة ابن المقفع وكذا في كتاب كليلة ودمنة. لذلك نجد بوضوح أن علاقة "المماثلة" هي التي تحدد الصلات بين الخطابات المختلفة، وكيفما كانت طبيعة التقرير التعبيرية، أو نوعية المادة الحكائية الموظفة في سياق تقريري خاص. ولإبراز نوعية هذه العلاقة نسوق هذا المثال الذي لا يختلف عن المثال الذي سقناه أعلاه: "وكذلك يجب على قارئ هذا الكتاب أن يديم النظر فيه (،،،) ولا يظن أن مغزاه إنما هو الإخبار عن حيلة بهيمتين،،، فينصرف عن الغرض المقصود، ويكون مثله مثل الصياد والصدفة،،،" (ص 58)، ويقدم لنا بعد ذلك "مثل الصياد والصدفة".

واضح من خلال هذا المثال أننا ننتقل من التقرير: ما يجب أن يقوم به القارئ تجاه الكتاب، وإن لم يفعل، يكون الجواب متحققا من خلال الانتقال

إلى السرد: أن يقع له ما وقع للصياد والصدفة. إن المماثلة بين التقرير والسرد هي أهم ما يسم المقدمة بكاملها على صعيد الكتابة، لأنه يجعلها تنبني على أساس "التمثيل" الذي نعده عماد العمل الحكائي في كليلة ودمنة، وهو ما استعاره ابن المقفع من الكتاب، ليجعله أساس مقدمته على مستوى صياغته أفكاره التي اعتبرناها بمثابة مفتاح للقراءة. ولابد لنا من التوقف عند هذا المفهوم "التمثيل" و"المماثلة" لأننا نعتبره المفهوم المركزي الذي يمكننا من دخول عالم "كليلة ودمنة"، وفهم جزء من التراث السردي العربي، وهو يتفاعل مع هذا النص، ينسج على منواله، أو يقترح طريقة أخرى لممارسة السرد.

8. تركيب:

8. 1. إننا من خلال هذه الأغراض وطبقات القراء أمام تعدد وتنوع نادرين. ولذلك يجد كل قارئ في الكتاب ما يبحث عنه. غير أن ابن المقفع لغايات ومقاصد خاصة يرمي من خلال عرضه هذا إلى التنبيه إلى القراءة النموذجية والعملية لأنها هي التي تعطي للكتاب الغرض الأقصى المراد. أما الوقوف على ظاهر الخطاب فلا يمكن أن يؤدي إلى الارتقاء بالإنسان، وتلك غاية غايات القراءة النموذجية. وبذلك نرى أن عرض ابن المقفع للكتاب هو فعلا مفتاح لقراءة كليلة ودمنة، ومدخل أساسي لأي عملية قراءة، ولهذا اعتبرناه "بيانا للقراءة".

8. 2. كما أن هذا العرض وهو ينبني على الطريقة التي يسلكها كتاب كليلة ودمنة في تقديم أفكاره وحكاياته، يمهد لنا السبيل لدخول عالم الكتاب، ويجعلنا أكثر ألفة بعوالمه، وطريقة بنائها، ويستدعي منا ذلك توقفا أعمق لتجليته، والوقوف على أهم مميزاته.

وأخيرا، إذا كان مُناص ابن المقفع قد جاء موازيا لنص كليلة ودمنة، فإنه سيتحول إلى "نص"، وسينسج الكتاب العرب على منواله، وهم يتعلقون به،

ويستلهمون بعض أفكاره، وتصوراته للقراءة وفي ذلك تعبير واضح على القيمة الخاصة لهذا التقديم تاريخيا، وفكريا، ونصيا، لأنه يعكس لنا تصورا واضحا للقراءة ولمختلف أبعادها ومراميها وطريقة متميزة في الكتابة سيكون لها أتباعها والسائرون على منوالها.

لقد قدمت مداخلة في القيروان (2008) حول العتبات النصية، وكان موضوعها تحت عنوان: "كيف يتحول المناص إلى نص؟" تناولت فيه الكتب التي صارت على منوال كليلة ودمنة من النمر والثعلب إلى فاكهة الخلفاء لابن عربشاه، وركزت فيها على الأثر الذي استحدثته مقدمة ابن المقفع، سواء على مستوى الطريقة أو الوظيفة. لم أدرج تلك الدراسة في هذا الكتاب، لأنني جعلتها مادة لكتاب خاص بالموضوع.

القصة الإطار والجواب السردي في كليلة ودمنة[1]

1 - تقديم:

لقد تشكلت القصة الإطار في التراث العربي في نطاق ما أسميه "**السرد المجلسي**" الذي ظهر في الفضاء الصحراوي المفتوح الذي كان يقام للسهر والسمر في المرحلة الشفاهية، من جهة. ومن جهة أخرى إلى **نوع خطابي** معين هو "**السؤالات والأجوبة**" الذي هيمن في الأدبيات العربية حول الحديث النبوي، إبان استعمال الكتابة، ثم توسع ليشمل موضوعات متعددة غير الحديث النبوي، وإن كنا نجد جذور هذا النوع في كتاب "أخبار عبيد بن شرية الجرهمي" الذي كان فيه معاوية بن أبي سفيان يطرح أسئلة، حول تاريخ العرب قبل الإسلام، على عبيد، وهو يجيبه عنها.

مع **السرد المجلسي** ستبرز ظاهرة "**التحاكي**"، حيث تكون لكل من في المجلس فرصة لتقديم خبر أو حكاية أو قصة عن طريق التناوب، بناء على تشابه الموضوعات أو تناقضها، فتتناسل الحكايات والأخبار التي يقدمها كل من في المجلس لتحقيق المتعة والفائدة معا.

ومع "**السؤالات والأجوبة**" برزت ضرورة الاستفهام حول قضايا تاريخية أو

(1) قدمت هذه الدراسة في الأصل إلى المؤتمر الدولي حول القصة الإطار: منظورات جديدة حول الإنتاج النصي العربي القديم، في جامعة برلين الحرة، بتاريخ 18 نوفمبر 2021، وترجمت إلى الإنجليزية.

ثقافية أو أخلاقية أو دينية على شخصية معروفة بعلمها وبإلمامها بموضوع معين، والثقة فيما تقدمه من أجوبة معرفية أو سردية حول الأسئلة المطروحة.

اتخذت صيغ **السؤال**: ماذا جرى؟ وكيف كان ذلك؟ وما شابهها، الطابع الذي سيهيمن في **التأطير السردي**، بينما ستتولد عن **التحاكي** كل القصص **المُضمَّنة** باعتبارها جوابا سرديا عن أسئلة ذات طابع سردي أو تقريري.

2. بحثا عن أصول التأطير السردي:

لا يمكننا أن نفهم جيدا طبيعة القصة الإطار ووظيفتها بدون الرجوع إلى البحث عن أصولها في السرد العربي القديم، وذلك لسبب بسيط هو أننا لا نكاد نعثر على التأطير باعتباره تقنية سردية في السرد العربي الحديث على غرار ما نجده في السرد القديم (كليلة ودمنة والليالي مثلا). إن الروائي العربي إذا ما استعمل هذه التقنية في إنتاج روايته فهو لا يخرج في ذلك عن نطاق استلهام بعض الأساليب أو التقنيات التي يزخر بها السرد العربي القديم لإعطاء عمله الروائي خصوصية تجعله يختلف عن الكتابة الروائية الحديثة.

إن مقولة رولان بارث المشهورة حول وجود السرد في كل شيء جعلت البحث يغير مساره في التعامل مع الإنتاجات الأدبية القديمة، ويستكشف فيها عناصر ومقومات ظلت مغيبة بسبب هيمنة التصورات التي تمتح من الشعريات (Poetics) الأرسطية. كما أن إعادة النظر في تاريخ الأشكال الأدبية وأجناسها بتوظيف الوسيط (medium)، تحت تأثير الثورة الرقمية، دفعنا إلى إعادة النظر في تاريخ الأدب، بالوقوف على الوسائط الموظفة في إنتاجه وتلقيه في مراحل الشفاهة والكتابة (المخطوط)، وتجاوز ما فرضته الطباعة، مع التصورات الغربية، من أفكار وآراء في قراءتنا للأدب قديمه وحديثه. في ضوء هذين التحولين لا يمكننا الوقوف على قراء ة القصة الإطار في التراث العربي بدون البحث في أصولها في المرحلة الشفاهية، ونعاين التحولات التي طرأت عليها في مرحلة الكتابة أو التدوين.

تبين لنا من خلال البحث أن القصة الإطار يمكن وضعها في سياق السرد المجلسي[1]، من جهة، والسؤالات والأجوبة[2] من جهة أخرى.

1. 1. السرد المجلسي: أقصد بالسرد المجلسي ما كان يتداول في المرحلة الشفاهية من أحاديث وأخبار في مجالس السمر في الصحراء (الجاهلية)، أو في المسجد (الإسلام)، أو ديوان الخليفة أو الأمير(الدولة الإسلامية)، سواء قبل ظهور الكتابة أو بعدها. فهذا التقليد ظل موجودا ومستمرا في الثقافة العربية إلى الآن. إذا كان ما يحكى في المجالس شفاهيا في مرحلة ما قبل الكتابة فإن مرحلة التدوين دفعت الرواة (جامعو التراث) إلى التنقل بين القبائل لجمع التراث وتدوينه، فأتاحت لنا بذلك إمكانية التعرف على مواد سردية غزيرة تضمها المصنفات الجامعة العربية مثل "أخبار الأصمعي"، و"عيون الأخبار" لابن قتيبة، ومؤلفات الجاحظ وغيرها، مما كان شائعا ومتداولا في المرحلة الشفاهية.

إن أهم خاصية يتميز بها السرد المجلسي تبرز في مشاركة كل من في المجلس (باعتباره فضاء) في تقديم ما لديه من أخبار وقصص عاشها أو سمعها. فكان كل من في المجلس يتحول من راو (Narrator) إلى مروي له (Narratee). نختصر هذه العملية فيما أسميناه: "**التحاكي**". ينطلق هذا المصطلح من أن كل من في المجلس له حكاية يرويها، بالتناوب، متى جاء دوره. وكانت صيغ الأداء (indications of genre) التي تقدم إلينا من خلالها تلك المواد الحكائية إبان مرحلة الكتابة تتجلى في الصيغتين: "**حدثنا**" و"**أخبرنا**" اللتين تزخر بهما كل المصنفات التي جمعت لنا تلك الأخبار والحكايات والقصص، وهي دليل واضح على ارتباطها ارتباطا وثيقا بالمجلس.

1. 2. السؤالات والأجوبة: إذا كانت المادة الحكائية مشتركة (كل من في

---

(1) حول المجلس والسرد، ينظر: السرد العربي: مفاهيم وتجليات، سعيد يقطين، الدار العربية للعلوم، ناشرون، بيروت، ط.2، ص131.

(2) نوع من المؤلفات العربية التي بدأت بالظهور مع التدوين وهي عبارة عن أسئلة وأجوبة في موضوعات متعددة.

المجلس له ما يمكن أن يحكيه) في السرد المجلسي **الصحراوي** في مرحلة ما قبل الإسلام، نجد، مع ظهور الإسلام وبروز فضاء **المسجد**، وتطور الدولة الإسلامية وتشكل **الديوان**، أن الكلام (وضمنه السرد) سيصبح متمركزا على **شخصية محورية** تعرف أكثر من غيرها، وكل من في المجلس ينصت إليها. فبرز نوع خطابي سيتطور مع تطور الدولة الإسلامية، وستصبح له قواعد وأصول هو "**السؤالات والأجوبة**"[1]. مع ظهور الإسلام سيبرز الرسول محمد (ص)، باعتباره المتكلم المحوري في المسجد، فهو يقدم معرفة جديدة، ويسرد أخبارا تتلاءم مع الدعوة الإسلامية، والكل يستمع إليه. ويقتصر دور من في المسجد على طرح **السؤال** لتفسير آية من القرآن الكريم، أو طلب جواب عن سؤال يتعلق بأمور الدين. وبعد وفاة الرسول سيضطلع الخلفاء والصحابة بهذا الدور، في فترة، وفي فترة ثانية، سيبرز "القاص"، أي: المتكلم الذي يستغل فضاء المسجد ليحكي أخبارا وقصصا للوعظ والإرشاد. لكن الخليفة عمر بن الخطاب كان يحذر من "القُصّاص" من ممارسة دورهم السردي في المسجد الذي كان يستغله بعضهم لأغراض لا علاقة لها بالإسلام[2]. فكان مع الزمن أن تحول "القاص" في التاريخ العربي الإسلامي إلى **الساحة العمومية** حيث يحكي القصصَ التي ستصبح جزءا من الذاكرة الشعبية، وما يقدمه لنا نوع **المقامات** من مواد حكائية دال على ذلك. وبما أن دور الخليفة أو الأمير، مع تطور الدولة الإسلامية، يقتصر على تدبير شؤون الدولة سيصبح **الديوان** فضاء لاجتماع أهل الإبداع من الشعراء والكتاب، والعلماء في اختصاصات متعددة، وسيصبح الخليفة أو الأمير

---

(1) نذكر من بين هذه المؤلفات:

- سؤالات ابن أبي شَيْبَة، لعلي بن المَديني/ تحقيق: موفق عبدالقادر، مكتبة المعارف الرياض، ط1، 1404هـ.
- المنثور من الحكايات والسؤالات، أبو الفضل المقدسي، تحقيق: جمال عزون، مكتبة دار المنهاج، الرياض، 1430 هـ.

(2) كتاب القصاص والمذكرين، ابن الجوزي، تحقيق محمد لطفي الدباغ، المكتب الإسلامي، 1977بيروت، ص53.

في موقع من يطرح الأسئلة، ويتكلف مفكر أو عالم بالإجابة عنها، سواء كانت هذه الأسئلة تتعلق بالمعرفة أو بالسرد أو بهما معا.

لقد تحقق مع السرد المجلسي **تعدد الرواة** الذي يسمح لكل من في المجلس أن يمارس دوره كراو. ومع السؤالات والأجوبة سيبرز **الراوي الأحد** الذي يمكنه أن ينقل ما في المجالس، وينظِّم بينها ليقدم لنا مواد حكائية مختلفة. إن الراوي الأحد هو أولا المصنف الجامع الذي يقوم بترتيب المواد المختلفة الذي جمعها، من السماع أو القراءة، بهدف تقديمها إما **شفاها** في المجالس الديوانية (**العالم أو الكاتب**)، أو في الساحة العمومية (**الراوي الشعبي**)، أو في كتب (الجاحظ مثلا في كتاب البخلاء)،

يمكننا أن نمثل لما قدمناه، إلى الآن، ثلاثة نماذج، من حقبتين مختلفتين، الأولى من العصر الأموي، والثانية من العباسي بخصوص ما يبرز من خلال السرد المجلسي، والسؤالات والأجوبة.

1. 3. نماذج من السرد المجلسي، والسؤالات والأجوبة:

1. 3. 1. قصة أهل البصرة من المسجديين:

يفتتح الجاحظ (ت 868 م) هذه القصة من كتاب البخلاء[1] بقوله: "قال أصحابنا من المسجديين: اجتمع ناس في المسجد ممن ينتحل الاقتصاد في النفقة والتنمية للمال من أصحاب الجمع والمنع. وقد كان هذا المذهب صار عندهم كالنسب الذي يجمع على **التحاب** وكالحِلف الذي يجمع على **التناصر**. وكانوا **إذا التقوا** في حِلقهم **تذاكروا** هذا الباب **وتطارحوه وتدارسوه التماسا** للفائدة، **واستمتاعا** بذكره". إننا أمام مجموعة من البخلاء يلتقون في حلقات في فضاء المسجد للتداول في الأخبار والأحاديث حول "البخل"، وقد صار بالنسبة إليهم،

(1) كتاب البخلاء، أبو عثمان الجاحظ، تحقيق: طه الحاجري، دار المعارف، ط. 5، القاهرة، 1990، ص29.

وكأنه عقيدة عليهم أن يتذاكروا حولها، ويتدارسوها فيما بينهم للاستفادة من خبرات وتجارب بعضهم البعض، والاستمتاع بأحاديثهم وأخبارهم. ونلاحظ من خلال صيغ الأفعال المذكورة أنها جميعا دالة على المشاركة في الفعل (التفاعل): التحابّ، التناصر، التطارح، التدارس. تبرز هذه المشاركة في أن كل واحد ممن يحضر هذا المجلس يروي تجربته الخاصة التي عاشها، أو سمعها. ونجد ذلك من خلال تناوبهم في السرد، باستعمال الراوي الناظم الصيغ التالية: "**قال شيخ منهم**: ماء بئرنا...". وجاء دور الشيخ الثاني: "**فأقبل عليهم شيخ فقال**: هل شعرتم بموت مريم الصناع؟ فإنها كانت من ذوات الاقتصاد وصاحبة إصلاح. قالوا: **فحدثنا عنها**. قال: نوادرها كثيرة وحديثها طويل. ولكني أخبركم عن واحدة فيها كفاية. قالوا: **وما هي؟** وجاء دور الشيخ الثالث: "**ثم اندفع شيخ منهم فقال**: يا قوم لا تحقروا صغار الأمور فإن كل كبير صغير..." (ص 31).

لقد توالى في هذه القصة خمسة شيوخ، كل واحد منهم يروي قصة من تجربته المعيشة، أو من ثقافته الخاصة. وكانت الأسئلة والأجوبة، والتعليقات على ما يستفاد من كل قصة. لقد ابتدأ الراوي الناظم (Heterodiegetic narrator) بقصة بسيطة في تقديم تجربة البخل، وظل يتدرج بحسب قوة القصة حتى انتهى أخيرا إلى سرد قصة فوق مثالية إلى درجة أن الراوي الأول، حين سمع القصة الأخيرة استحقر تجربته، وعاتب نفسه: "فقبض صاحب الحمار والماء العذب قبضة من حصى ثم ضرب بها الأرض. ثم قال: لا تعلم أنك من المسرفين، حتى تسمع بأخبار الصالحين".

إن ما أسميناه الراوي الناظم عمل على "**تأطير**" فضاء المجلس (المسجد)، وتقديم الشخصيات التي يضمها، والموضوع الذي تتداول فيه، ثم بدأ يعطي الكلمة لكل شخصية لتقدم لنا تجربتها في البخل. فجاءت قصص البخلاء "**مضمَّنة**" (Embedded) في إطار ما عمل الراوي على نقله إلينا كقراء عن فئة من الناس من مدينة البصرة اتخذت المسجد مجلسا للحديث عن البخل، مكتفيا في ذلك بنوع من الحياد والموضوعية.

1. 3. 2. الخليفة معاوية وعبيد الجرهمي: السرد الإخباري

نقرأ في مقدمة كتاب أخبار عبيد بن شرية الجرهمي[1] أن الخليفة الأموي معاويةَ بن أبي سفيان (ت 680 م): "كانت أفضل لذَّاته في آخر عمره **المسامرة وأحاديث من مضى**". فقال له عمرو بن العاص: لو بعثت إلى الجرهمي الذي بالرقة، (فهو)، من بقايا من مضى، وإنه أدرك ملوك الجاهلية، وهو أعلم، من بقي اليوم، في أحاديث العرب وأنسابها، وأوصفه لما مر عليهم من تصاريف الدهر". بعث معاوية لاستحضار الجرهمي وكان قد عاش حوالي قرن ونصف، ولكنه ظل حاضر البديهة والذاكرة، فاتخذه مؤدبا، وسميرا يحدثه بأخبار القدماء ووقائعهم، وأشعارهم. و"**أمر أهل ديوانه وكُتَّابه أن يُوقِّعوه، ويُدوِّنوه في الكتب**" (ص 325)[2].

وفي ما يلي نموذج من نوع الحديث الذي كان بينهما. فبعد أن حدث الجرهميُّ معاويةَ عن عاد وقومه، علق معاوية قائلا: "لله درك يا عبيد. **حدَّثْتنا** حديثا عجَبا من أمر عاد. فالحمد لله القادر على ما يشاء من أمره. فهات يا ابن شرية، **فحدِّثني** عن لقمان بن عاد، صاحب النسور، وكيف كانت نسوره، وكيف يناديه المنادي؟ وكيف كان يجيبه؟ وما كان عمر نسوره؟ وعمره؟ وما قيل في ذلك من الشعر؟" (ص 370).

نلاحظ من هذا المقطع أن معاوية (السائل)، يطرح أسئلة محددة يريد معرفة جواب عنها، وأن الجرهمي (المجيب)، يسرد ما طلب منه من أحداث ووقائع جرت في تاريخ الأمم الغابرة، وأحاديث العرب القديمة. وكلما انتهى من تقديم أجوبته عن الأسئلة التي طرحت عليه، يُطرَح عليه غيرُها في مجلس آخر، وهكذا دواليك. وينتهي الكتاب بما وقع بين طسم وجديس وزرقاء اليمامة.

1. 3. 3. التوحيدي والوزير عبد الله بن العارض: والسرد الفكاهي:

إذا كان عمرو بن العاص أشار إلى الخليفة الأموي باتخاذ الجرهمي

---

(1) "أخبار عبيد بن شرية الجرهمي"، طبع مع "كتاب التيجان في ملوك حمير"، وهب بن منبه، تقديم عبد العزيز المقالح، مركز الدراسات والأبحاث اليمنية، صنعاء، ط. 2، 1979.

(2) يذكرنا هذا بالملك دبشليم وكسرى في كليلة ودمنة.

مسامرا ومحدثا، فإن المهندس أبا الوفاء المهندس تدخَّل لدى الوزير أبي عبد الله العارض وزير صمصام الدولة ابن عضد الدولة البويهي ليتخذ أبا حيان التوحيدي (ت 1023م) مجالسا له في ديوانه. لم يحضر المهندس أبو الوفاء هذه المجالس، وطلب من التوحيدي، معاتبا، أن يخبره بكل ما جرى فيها من أحاديث وبالتفاصيل الدقيقة كتابة. لبَّى التوحيديُّ الدعوةَ، وكانت حصيلةُ ذلك كتاب "الإمتاع والمؤانسة"[1]. بعد المقدمة التي بين فيها التوحيدي علاقته بالمهندس، وعتابه عليه، ودعوته لتسجيل ما دار في المجالس، تأتي مقدمة الليلة الأولى على النحو التالي: "وصلت أيها الشيخ (يقصد المهندس) أول ليلة إلى مجلس الوزير (العارض)، فأمرني بالجلوس، وبسَط لي وجهه الذي ما اعتراه منذ خُلِق العبوس؛ ولطَّف كلامه الذي ما تبدل منذ كان لا في الهزل، ولا في الجد، ولا في الغضب، ولا في الرضا. ثم قال بلسانه الذليق، ولفظه الأنيق: قد سألت عنك مراتٍ شيخنا أبا الوفاء، فذكر أنك مراعٍ لأمر البيمارستان من جهته، وأنا أربأ بك عن ذلك، ولعلِّي أعرضك لشيء أنبهَ من هذا وأجْدى. ولذلك فقد تاقت نفسي إلى حضورك للمحادثة والتأنيس، ولِأتعرَّفَ منك أشياء كثيرةً مختلفة تردَّدُ في نفسي على مر الزمان، لا أحصيها لك في هذا الوقت، لكني أنثرها في المجلس بعد المجلس على قدر ما يسنح ويعرض، فأجِبْني عن ذلك كله باسترسال وسكون بال؛ بملء فيك، وجم خاطرك، وحاضر علمك،،،" (ص 19).

إن الوزير يستدعي أبا حيان التوحيدي إلى مجلسه ليسأله في أمور كثيرة، بهدف تحصيل المعرفة، والمؤانسة من خلال الأجوبة التي عليه أن يقدمها إليه بدقة ووضوح. ولقد ظل أبو التوحيدي يتردد على مجلس الوزير على مدى سبع وثلاثين ليلة، يجيب فيها على أسئلته المتنوعة في مختلف المعارف والفنون والمسائل القديمة والحديثة، إلى جانب سرد بعض الحكايات والقصص. وفي

(1) أبو حيان التوحيدي، الإمتاع والمؤانسة، تحقيق أحمد أمين وأحمد الزين، دار مكتبة الحياة، د.ت. ص19.

نهاية كل مجلس كان يطلب منه "**مُلحة الوداع**"، وهي عبارة عن نكتة أو طرفة سردية هزلية تُكَسِّر جدية المجلس بما يدعو إلى السرور والضَحك.

من السرد المجلسي ذي الطبيعة الشعبية (فضاء المسجد) إلى السرد المجلسي في ديوان الخليفة، أو الوزير (الثقافة العالمة)، ننتقل من التحاكي حيث يشارك رواة متعددون في تقديم المادة الحكائية، إلى السؤالات والأجوبة الذي يحضر فيه الراوي العليم.

1. 4. مكونات القصة الإطار:

نستشف مما تقدم أن القصة الإطار تتحدد من خلال ما يلي:

أ. **فضاء مجلسي**: سواء كان هذا المجلس واقعيا، أو خياليا، وسواء كان مفتوحا (الصحراء - الساحة العمومية)، أو مغلقا (المسجد - الديوان)، وسواء كان يحضر المجلس شخصيات من الثقافة العالمة أو الشعبية. ويمكن للزمن أن يكون نهارا (قصة المسجديين)، أو ليلا (الجرهمي والتوحيدي)، أو غير محدد نهائيا.

ب. **شخصيات**: تتبادل الحديث فيما بينها، إما من خلال:

- ب. 1. **شخصية مركزية ذات موقع سياسي - اجتماعي سامٍ** (الخليفة معاوية، الوزير العارض) **تسأل، وشخصية ذات مستوى ثقافي رفيع تجيب** (الجرهمي - التوحيدي).

- ب. 2. **عدة شخصيات تتناوب الحكي (التحاكي)**، في موضوعات معينة، ويجمع بينها انتماؤها إلى جماعة ثقافية مشتركة، واهتمام بقضايا محددة (البخل مثلا).

ج. **التضمين**:

لا يمكننا الحديث عن قصة إطار ما لم تكن قابلة **لأن تتضمَّن** قصصا مترابطة فيما بينها إما من خلال **التحاكي** (ومن أمثال ذلك)، أو عبر

الجواب السردي (وكيف كان ذلك؟)، أو هما معا. لو أن قصة الملك شهريار في الليالي، مثلا، تطورت إلى أن وصلت إلى زواج الملك من شهرزاد، وأخبرنا الراوي، بعد ذلك، بأن شهرزاد كانت ذكية، وظلت تحكي للملك قصصا حتى تراجع عن قتلها، دون أن يعطي الكلمة لشهرزاد لتحكي لنا "قصص الليالي"، لكنا أمام قصة لا تختلف عن غيرها من القصص المعروفة، ولما كان بإمكاننا اعتبارها قصة إطارية.
إن **الجواب السردي** الذي قدمته شهرزاد عن طلب أختها دنيازاد: "بالله عليك يا أختي: **حدثينا حديثا نقطع به سهر ليلتنا**. فقالت حبا وكرامة، إن أذن لي هذا الملك المهذب. فلما **سمع** ذلك الكلام، وكان به قلق، **ففرح بسماع الحديث**"، فكانت الليلة الأولى. وفي كل ليلة، تطلب أختها إتمامَ القصة السابقة، أو تطرح سؤالا للتحفيز على مواصلة السرد. كما أن الملك حين يتعجب من قصة، تعلق شهرزاد بأن ما ستحكيه أعجب مما سمع، فتفتح بذلك شهيته لسماع جديد.

يمكننا، مؤقتا، تعريف **القصة الإطار** بأنها قصة تأتي لتكون **فاتحة**، **ومُسوِّغا** لإدماج (**تضمين**) مجموعة من القصص، وبانتهاء القصص المُضمَّنة، تنتهي القصة الإطار وفق ما ضُمِّنت من أجله، أو في علاقة معه، كل القصص المضمنة، بحيث تكون كل القصص المضمنة، وكأنها **جواب سردي** عن الأسئلة التي تطرحها القصة الإطار، أو محفزا لإشراك الآخرين في سرد ما يعرفونه من حكايات وقصص (**التحاكي**).

2. بنيات القصة الإطار وعلاقاتها في كليلة ودمنة:

2. 1. القصة الإطار باعتبارها مُناصًا: (Frame Story as a Paratext).

استعملنا في تعريفنا للقصة الإطار مصطلحين هما: **الفاتحة والمسوِّغ**. يمكن اعتبار الفاتحة أو المطلَع (The begining) ما تفتح به القصة، وما تتضمنه

من قصص. أما المسوغ (Pretext The) فهو ما نعتبره ذريعة تُقدَّم في اتجاه تولُّد قصص مضمَّنة لتأكيد ما تريد القصةُ الإطار الدفاعَ عنه، إثباتا أو نفيا. وفي الحالتين معا نعتبر القصة الإطار بمثابة مُناصٍّ (Paratext) سردي تتولد عنه نصوص سردية. ولقراءة المناصات السردية التأطيرية في علاقتها بالنصوص السردية المضمَّنة لا بد لنا من الكشف عن البنيات التي تتكون منها أولا، ثم الانتقال بعد ذلك إلى العلاقات التي تربط بينها انطلاقا من كليلة ودمنة.

2 .2. البنيات النصية في كليلة ودمنة:

تبدو لنا القصة الإطار من خلال سؤالات الخليفة والوزير، وتأطير الراوي الناظم لقصة أهل البصرة من المسجديين بمثابة مناص (Paratext)، يمهد للنص (Text) الذي سيقدمه المتكلمان، جوابا سرديا من خلال ما يقدمه الجرهمي والتوحيدي باعتبارهما غير مشاركين فيما يقدمانه من مواد حكائية (Heterodiegitic Narrator)، والرواة الفاعلين (Homodiegetic Narrator)، وهم يتبادلون السرد فيما بينهم، كما في قصة البخلاء. إنها البنية نفسها التي سنجدها في كليلة ودمنة.

إذا انطلقنا من الباب الأول (الأسد والثور) من كليلة ودمنة، وهو ما سنجده يتكرر في كل الأبواب، وعلى المنوال نفسه، سنكون أمام البنيات التالية:

أ. الطلب: "قال دبشليم ملك الهند لبيدبا رأس فلاسفته: اضرب لي مثل الرجلين المتحابين يقطع بينهما الكذوب الخؤون، ويحملهما على العداوة والشنآن".

ب. التأكيد: "قال بيدبا الفيلسوف: إذا ابتلي الرجلان المتحابان بأن يدخل بينهما الخؤون الكذوب تقاطعا وتدابرا، وفسد ما بينهما من المودة".

ج. التدليل: ومن أمثال ذلك أنه: كان بأرض دستابند تاجر مكثر، وكان له بنون،،،" (ص73).

إن الطلب من **السائل** (الملك). أما التأكيد والتدليل فهما من **المجيب** (الفيلسوف). لذلك نعتبر الطلب والتأكيد بمثابة "المُناص" الذي سيتولد عنه "النص". جاء المُناص على صيغة **التقرير** (commentary) الذي تسجل من خلاله فكرة أو قيمة يمكن أن نتفق بصددها أو نختلف. فالمودة بين عاقلين لا يمكن أن يؤثر فيها تدخل الحسود والخائن. كما أن الحسود يمكن أن يؤثر في المودة ويدفع المتحابين إلى الفراق إذا كانا دون مستوى التمييز بين مدلولات الخطابات ومقاصدها. لكن المجيب يؤكد تلك القيمة بالكيفية التي صاغها السائل - الطالب، ويعمل على التمثيل لها من خلال **السرد**[1]: قصة التاجر التي ستتولد عنها قصة الأسد والثور، وقصص أخرى (كليلة ودمنة).

وفي نهاية قصة الأسد والثور، نجد أنفسنا أمام تقرير جديد، يتخذ بُعد التعليق الذي يتجسد من خلال الميتا نص (Metatext) على لسان الفيلسوف.

د. **التعليق**: "**ثم قال الفيلسوف للملك**: فكان في صنع دمنة (...) بالأسد والثور، ما شغب به بينهما، وألَّب كل واحد منهما على صاحبه، حتى قطع وُدَّهما وإخاءهما. من الأعاجيب والعبر لذوي الألباب في الاتقاء والحذر لأهل النميمة، والنظر فيما يزوقون من خديعتهم ومكرهم. وذوو العقول أحق أن يتقوا كذبَ أولئك، ويتجنبوا عطبهم، ويفحصوا عن هذه الأشياء منهم ثم لا يُقدِموا على شيءٍ من أقاويلهم إلا عن تثبت وضياء ونور، وأن يرفضوا كل من عَرَفوا مِثلَ ذلك منه؛ فإنه الرأيُ والحزمُ والأخذُ بأمر السعادة إن شاء الله. (ص 105).

(1) أستعمل السرد والتقرير هنا بالمعنى الذي وظفه هارالد فاينريش في كتابه:
Harald Weinrich, Le Temps. Le récit et le commentaire, Paris : Seuil, 1973.

إن التعليق تأكيد ثان بعد تقديم الجواب السردي لما ورد في الطلب الذي طلبه الملك، والتأكيد الأول الذي زكى به الفيلسوف ما قاله الملك، وفيه نجد الدعوة إلى اليقظة والحذر من، والتمييز بين الخطابات لمعرفة الصادق من الكاذب منها، أي الدعوة إلى استعمال العقل لتجنب وقوع المشاكل والمهالك.

وبذلك ينتهي الباب الأول من كليلة ودمنة، ويأتي بعده الباب الثاني، وهو الفحص عن أمر دمنة، على النحو التالي، حيث يبدأ بالطلب، الذي يتلوه التدليل، وينتهي بالتعليق:

أ. **الطلب**: "قال دَبشَليم ملك الهند لبَيْدبَا الفيلسوف: **قد سمعتُ خبرَ** الواشي المُحتال الماهر بالخِلابة كيف يُفسِد — بتشبيهه وتلبيسه — الودَّ الثابتَ بين المتحابَّيْنِ، فأخبرني إلامَ آل أمره، وما كانت عاقبته؟

ب. التدليل: قال بيدبا: إنَّا وجدنا في الكتب أنَّ الأسَدَ لمَّا قتل شتربة (...)، (ص107).

إذا كان الجواب السردي عن الطلب المتعلق بالتيمة المركزية (التفريق بين المتحابين) قد اكتمل بنجاح دمنة في مهمته. فإن الجواب عمليا قد قُدِّم. لكن طلبا جديدا يطرحه السائل، ويتعلق هذه المرة ليس بالتيمة نفسها، ولكن بالمآل الذي صار إليه المحتال الذي فرق بين الأسد والثور، أي أن الملك يريد معرفة نهاية القصة أي "مصير" من يفرق بين الناس، وإلا كانت القصة ناقصة. وهنا يبدو لنا الترابط بين مكونات حبكة القصة من بدايتها إلى نهايتها.

ج. **التعليق**: "ثم قال الفيلسوف للملك: فلينظر أهل التفكر في الأمور في هذا وأشباهه، وليعلموا أنه مَن يلتمس منفعةَ نفسِه بهلاك غيره — ظالِمًا له بخديعةٍ أو مكرٍ أو خِلابةٍ — فإنه غيرُ ناجٍ من وَبالِ ذلك عليه وعاقبته ومغبَّته، وأنه مُكافأٌ بِهِ ومَجزِيٌّ بما عمل عاجلًا وآجلًا، وصائرٌ إلى البوار على كل حال". (ص 122).

ترى ماذا كان يمكن أن يكون لو أن نهاية دمنة كانت على غير "المتوقع" (الانتقام منه)؟ وكيف سيكون التعليق، والطلب الجديد؟ لكن النهاية غير السعيدة لدمنة هي النهاية الوحيدة التي يمكن أن يطمئن إليها الملك، والقارئ أيضا. وهذا هو أفق الانتظار الذي يرجوه المتلقي لأنه تعبير عن الرغبة الإنسانية في الانتقام من الظالم.

على هذا النحو تتوالى أبواب كليلة ودمنة وهي تبنى على هذه البنيات التي يتشكل منها الكتاب: أي من الطلب إلى التعليق، مرورا بالتأكيد، والتدليل.

يمكننا اختزال هذه البنيات إلى ثلاث هي:

أ. **المناص**: ويبدو لنا من خلال: الطلب (الملك)، والتأكيد (الفيسلوف).

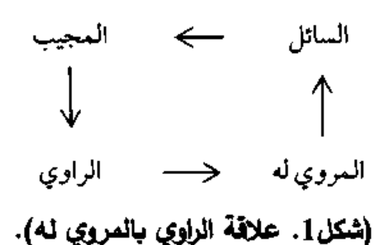
ب. **النص**: التدليل.

ج. **الميتا نص**:التعليق (الفيلسوف).

تبتدئ القصة الإطار بـ **مُناص**، وتنتهي بـ **ميتا نص**. ويتم تضمين **النص** بينهما، باعتباره الجواب السردي. نسمي المناص والميتا نص "التقرير"، و"النص" السرد. فما هي العلاقة بين السرد والتقرير في كليلة ودمنة؟

يتصل التقرير بما يرتبط بـ **واقع** التجربة الإنسانية من خلال العلاقات بين الناس (السؤالات والأجوبة)، بينما السرد بما تختزنه الذاكرة البشرية من **متخيل** جماعي مشترك (**التحاكي**).

لا يمكن للقصة الإطار، وما تتضمنه من قصص إلا أن تتحدد، خطابيا، في مقام تواصلي (communicative situation) يأخذ الشكل التالي:



(شكل1. علاقة الراوي بالمروي له).

بما أن العلاقة بين السائل (المروي له)، والمجيب (الراويّ) تظل عند حدود القصة الإطار، نجد القصص المضمنة في علاقتها بالتأطير، تبدو من خلال الشكل التالي حيث نسمي الراوي المجيب بـ **الناظم الخارجي** (Heterodiegetic narrator) لأنه يقوم بتنظيم المادة الحكائية من خارجها، أي وهو بَرّاني عنها[1]، والمروي له السائل (narratee Heterodiegetic)، بينما نسمي الرواة داخل القصص المضمنة حسب موقعهم من القصة التي يقدمونها. تارة باسم الراوي الناظم الداخلي (Narrator hetero intradiegetic) حين يسرد قصة هو خارج عنها (كليلة يروي قصة القرد والنجار مثلا)، وفيما خلا ذلك، فكل الرواة المشاركين في القصص المضمنة هم رواة داخليون، الفاعل الداخلي (Intradiegetic narrator):

1. **الراوي الناظم الخارجي**: (القصة الإطار)
2. **الراوي الفاعل الداخلي**
   2. 1. الراوي الناظم الداخلي القصص المضمنة.
   2. 2. الراوي الفاعل الداخلي
3. **الراوي المعلِّق** (Metadiegetic Narrator): (نهاية القصة الإطار).

من النظم (1) إلى الفعل (2) إلى التعليق (3) ننتقل من المُناص إلى النص إلى الميتا نص.

فما هي العلاقة بين هذه البنيات النصية والخطابية؟ أو بتعبير آخر: ما هي العلاقة بين القصة الإطار، والقصص المضمنة؟ وما هي دلالاتها السردية والثقافية؟

2. 3. العلاقات بين البنيات النصية: المماثلة:

في ضوء ما قدناه عن السؤالات والأجوبة والتحاكي، من جهة، والتمييز الذي أجريناه بين **التقرير** (الطلب، والتأكيد، والتعليق) و**السرد** (التدليل)، من

(1) سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي: الزمن، السرد، التبئير، المركز الثقافي العربي، بيروت/ الدار البيضاء، ط.4، 2005، ص309.

جهة ثانية، نجد أن العلاقة بين البنيات النصية في كليلة ودمنة تقوم على التمثيل (ضرب المثل)، والمماثلة بالإثبات أو النفي. يتركز التقرير الطلبي (السؤال) حول "ثيمة" تتضمن "قيمة"، ويأتي الجواب لضرب المثل عنها، إما من خلال التشبيه أو سرد حكاية أو قصة بناء على المماثلة بينهما.

تبرز لنا **المماثلة**، في كليلة ودمنة بوضوح، كلما طُرح سؤال يستدعي جوابا. إن **الأسئلة** تأتي دائما على هذه الصيغة: **اضرب لي مثل.../ وما ذلك المثل؟** أما الأجوبة فهي على النحو التالي: **ضربت لك هذا المثل/ ومن أمثال ذلك/ أصابه ما أصاب/ مثله مثل/ في بعض الأمثال/ أدوات التشبيه (الكاف)**. وهذه الصيغ كما تحضر في القصة الإطار تهيمن في القصص المضمنة.

إن الطلب أو السؤال (التقرير) وهو يتمحور على قضية معينة، أو تيمة خاصة، تسجيل لحقيقة يعتقدها السائل، ويؤمن بها بناء على تجربة خاصة: يقول كليلة لدمنة ليمنعه من التعرض للأسد: "اعلم أنَّه من تكلف من القول والعمل ما ليس من شكله (1) **أصابه ما أصاب القرد (2)**؛ قال دمنة: وكيف كان ذلك؟ (3). قال كليلة (4): زعموا أنَّ قردًا رأى نجَّارًا يشقُّ خشبة..." (ص 74 – 75).

نلاحظ أننا أمام: 1. قضية. 2. مثل يناسبها. 3. سؤال عن المثل. 4. ضرب المثل.

إن هذه القضية (قيام المرء بما لا يناسبه له نتائجه سلبية) هي وليدة معرفة سابقة، أي نتاج تجربة بشرية تتقدم إلينا من خلال (التقرير)، ولها ما يماثلها فيما راكمته تلك التجربة عبر إنتاج متخيل (السرد)، الذي يتجسد هنا في قصة القرد والنجار. والعلاقة بينهما هنا هي المماثلة. فالسرد جواب لمن لا يقتنع بقضية تقدم إليه لتمنعه، مثلا، من الإقدام على فعل ما. ولهذا كان **ضرب المثل**، بصفة عامة، تأكيدا لما تتضمنه القضية التي يتناولها.

في القصة الإطار (المناص)، نجد قضية، مقدمة على شكل سؤال أو طلب، وتأتي القصص المضمنة (النص) لضرب المثل عنها والتمثيل لها، ويكون

التعليق في نهايته (الميتا نص) لتثبيتها وتأكيدها. والعلاقات التي تربط بينها هي المماثلة التي هي الركيزة التي بنيت عليها كليلة ودمنة، على عكس ما نجد في العلاقة بين القصة الإطار في ألف ليلة وليلة والقصص المضمنة التي لم تتأسس على المماثلة بين المناص والنص، ولكن على فعل التشويق لسماع القصص الرائعة والعجيبة والغريبة التي تحث المتلقي على طلب الاستزادة منها. لذلك نجد قصص الليالي متنوعة ومتعددة، وتتسع لقضايا لا حصر لها. إن هذا التنوع والتعدد تجديد للرغبة في السماع واستمراره تأجيلا لعملية القتل التي ظلت تطارد شهرزاد منذ الليلة الأولى. ولذلك يمكننا عد الليالي مكتبة سردية. أما كليلة ودمنة فبسبب كونها تقوم على المماثلة نجدها تركز على قضايا بعينها يريد النص إيصالها إلى المتلقي لمقصد معين هو الارتقاء به إلى المستوى الأخلاقي والتربوي والمعرفي الذي تسعى إلى تحقيقه. ويمكننا تبين ذلك من خلال التيمات التي كان التركيز عليها، أو القيم التي عمل النص بكامله على تجسيدها، سواء من خلال النص في ذاته (القصص المضمنة)، أو من خلال المناصات (العتبات المختلفة) التي نجدها في بداية مختلف طبعات كليلة ودمنة، والتي تتمحور حول أسباب التأليف، ورحلة الكتاب، وقصته بصورة خاصة.

إن ضرب المثل تدليل على قيم خاصة يعمل النص على الرواج لها، والدفاع عنها. لذلك يمكننا تلخيص المبدأ العام الذي تقوم على أساسه كليلة ودمنة في الصيغة التالية:

"افعل أو لا تفعل، وإلا وقع لك ما وقع لـ...".

في **"افعل"** نجد الطلب التقريري (المناص)، وفي **"ما وقع"** نجد الجواب السردي (النص). وإذا قارنا العلاقة بين القصة الإطار والقصص المضمنة في كليلة ودمنة والليالي، نجد الأخيرة تنهض على أساس المبدأ العام الذي يقول على لسان شهرزاد:

"إن ما سأحكيه لك أعجب مما حكيت".

ولذلك نجد اختلافا بين كليلة ودمنة والليالي على مستوى العلاقة بين التأطير والتضمين. وفي هذا الاختلاف نجد الفرَق بين النصين على مستوى الطبيعة والوظيفة.

3. التيمات/القيم الأساسية:

3. 1. العقل والهوى:

يتمحور كل باب الأبواب التي تتكون منها كليلة ودمنة على قيمة أخلاقية مركزية. وكل قيمة تتضمن بدورها قيما فرعية تتعدد بتعدد عوالم الباب، وما يزخر به من قضايا حسب تطور الحبكة، وطول القصة أو قصرها. وعندما نتأمل هذه الأبواب جميعا نجدها، كما نرى، قابلة لأن تختزل على النحو التالي:

1. المحبة نض العداوة
2. الحذر نض الغفلة.

هاتان الثنائيتان قابلتان بدورهما لأن ننظر إليهما معا من خلال ثنائية أخرى:

1. العلاقة مع الآخرين.
2. العلاقة مع الذات.

إن القيم الأخلاقية والتربوية المعبر عنها في الكتاب يتصل بعضها ببعض على وجه الإجمال، من جهة أولى، بالفرد في علاقته بذاته، ومن جهة ثانية في علاقته بالآخرين (أفراد المجتمع). ويسعى الكتاب من خلال تركيزه على هذه "القيم" إلى الانحياز إلى بعضها ضد البعض الآخر، لأن القيم ذات "قيمة" إيجابية أو سلبية. ويرمي الكتاب إلى "تجسيد" هذه القيم وإبراز انعكاسها على الذات والآخرين سلبا أو إيجابا. والمقصود بذلك أنه يبين لنا أنها تلحق الأذى بهم أو تدفعه عنهم بحسب الالتزام بهذه أو تلك من القيم. وينبه الكتاب وهو ينتصر للقيم الإيجابية ضد السلبية من خلال الأمثلة الملموسة إلى ضرورة التمسك بالقيم الإيجابية، والتخلي عن نقيضاتها.

إن كل القيم يتمايز بعضها ببعض بحسب علاقتها بالعقل (Mind) أو الهوى (Passion). وكلما تصرف الإنسان بما يمليه عليه عقله كان من "العاقلين"، وكلما تابع أهواءه بدون إعمال العقل، كان من المغفلين أو الجاهلين.

هكذا نلاحظ أن ثنائية المحبة – العداوة تتصل بعلاقة الذوات بعضها ببعض. إنها تقوم على أساس وجود أكثر من طرف، وكلما انبنت العلاقة على "المحبة" كان النجاح حليف تلك العلاقة، واستفادت الأطراف كلها من نتائجها. أما ثنائية الحذر – الغفلة فترتبط على نحو خاص بالسلوك الفردي، وإن كانت تنفتح على العلاقات بين الأفراد أيضا. وكلما اتصف الفرد بالحذر، وترك الغفلة، كانت أموره تسير نحو التوفيق، سواء اتصل ذلك بذاته أو بعلاقاته بغيره.

3. 2. 1. المحبة/العداوة: الهوى:

في باب الأسد والثور، نجد دمنة ليصل إلى مرتبة عالية عن طريق التقرب من الأسد (الملك)، كان يتبع في ذلك هواه، فاستعمل ذكاءه وعقله استعمالا سيئا، فكانت نتيجته التفريق بين المتحابين (الأسد/ الثور)، لأن كلا منهما لم يعمل عقله، وهو يستمع إلى حجج دمنة، وألاعيبه للتأثير فيهما. فكان الموتُ مصيرَ الثور. وبعدما قتل الأسد الثور، ندم وراجع نفسه، ولكنه ظل حيران في موقفه.

3. 2. 2. الحذر/الغفلة: العقل

إن نجاح دمنة في كيده للثور بهدف احتلال مكانته كان الهوى محركه، والعقل أداته. ورغم حذره الشديد، وتكتمه على ما يقوم به لتنفيذ مهمته، لم ينفع معه عقله، فكانت غفلته من خلال تسرب أخبار مساهمته في قتل الثور سببا في محاكمته، وجعله في النهاية ينال جزاءه.

إن قراءة كل أبواب كليلة ودمنة في ضوء ثنائية "الهوى" و"العقل" تمكننا من رؤية العلاقات التي تحكم الأفراد والجماعات، سواء كان في السلطة (الملك)،

أو خارجها، وتبين لنا أن المحبة، وفعل الخير، والتسامح، وإبداء الرأي الحكيم، وإعمال العقل بهدف الحلم، والتعاون،،، هي نقيض العداوة، وممارسة الخديعة، والكيد للآخرين. ولعل طبيعة السائل، في كليلة ودمنة (الملك)، وخصوصية المجيب (الفيلسوف) هي التي أعطت لهذه القيم الإيجابية مكانتها في الكتاب على حساب القيم السلبية.

4. من النص إلى الكتاب، ومن الراوي إلى المؤلف:

ترتبط المواد الحكائية أو القصص (story) في كتاب كليلة ودمنة وألف ليلة وليلة بأصولها في الثقافة الشعبية. ولقد ظلت تروى شفاها قبل أن يتم نقلها إلى الكتابة، وهي محملة بتلك الأصول (السؤالات والأجوبة، والتحاكي)، إما عن طريق التدوين، أو الترجمة.

بالنسبة لكليلة ودمنة تعرفت عليها الثقافة العربية من خلال ترجمة ابن المقفع. ومنذ أن صدر هذا الكتاب، وهو يثير الاهتمام في التاريخ العربي الإسلامي، حيث صار نصا مولدا لنصوص عديدة تسير على منواله. بل إنه صار "نوعا" سرديا له خصوصيته التي تتجلى في انفتاحه واستيعابه لأنواع متعددة. لذلك يمكن أن ندرجه ضمن قصص الحيوان، كما يرى البعض، أو الأمثولة الحيوانية، أو السرد السلطاني،،، كما يرى آخرون. وعلاوة على ذلك، فقد عرف الكتاب طريقه إلى العالمية بسبب قيمته الفنية والجمالية التي تتبدى لنا من خلال طبيعته، أو وظيفته الثقافية. ويبدو لنا هذا من خلال كثرة الترجمات، أو الدراسات التي اهتمت به، والتي ترتكز على قبوله أن يوجه إلى أي متلق، كيفما كان عمره، أو مستوى ثقافته، من جهة، ولما يختزنه من تعبير عن التجربة الإنسانية العامة، في عملها الدائب من أجل انتصار القيم الإيجابية على السلبية.

5. خلاصة مؤقتة:

إن السؤال، مهما كان نوعه، تعبير عن قلق إنساني. وأي جواب عنه، تعبير عن خبرة أو معرفة. وكل خبرة أو معرفة لا يمكنها أن تقدم الجواب النهائي. لذلك يعمل الإنسان دائما على تطوير خبرته وتجربته الحياتية، ومعرفته العلمية. وبالمقابل يظل السؤال أبدا مطروحا. وأي سؤال، كيفما كان نوعه، وفي أي مجال، هو بشكل أو بآخر، طلب سردي. كما أن جواب، حتى وإن كان تقريرا، فهو يتضمن، بصورة أو بأخرى، بعدا سرديا. إننا نبحث عن أسئلتنا الوجودية في الأساطير والخرافات والأديان، والحكايات، والقصص. وفي كل مرحلة من أعمارنا نستعيد الأجوبة القديمة، التي تشكلت لدينا، ونعمل على تكييفها مع ما انتهى إليه وعينا. تكمن خصوصية الجواب السردي في أنه يجمع بين المتعة والفائدة. تكون المتعة مفيدة حين يمتزج فيها الخيالي بالواقعي، والتخييلي بالعقلي. وتكون الفائدة ممتعة حين تقدم إلينا من خلال "سردية" (Narrativity) يتجاور فيها الجمالي بالمعرفي.

تتبدى خصوصية كتاب كليلة ودمنة في كونها تمزج بين التجربة الإنسانية، والثقافة البشرية، وقد صيغت على ألسنة الحيوان لتعبر من خلالها عن النزوع الحيواني والإنساني في الإنسان، وقد قدم إلينا عبر تيمات وموضوعات تقوم على التقاطب بين: الخير والشر، والحرب والسلم، والصراع والغلبة، والحيلة والذكاء، والخضوع والسلطة، وغيرهما من الثنائيات. وحين ينتصر الجواب السردي المقدم من خلال أصوات متعددة الأشكال والصور، ومن خلال التواصل والحجاج والإقناع، للقيم التي تدفع في اتجاه استمرار الحياة (المودة مثلا)، على نقيضها (البغضاء) التي لا يتولد منها سوى الصراع، تكون بذلك تعبيرا عن ثقافة التسامح التي يسعى إليها الجميع، ضد ثقافة العنف التي هي في خدمة فئة قليلة لا ترى عيشها إلا في إلحاق الضرر بالآخرين. لهذه الاعتبارات ظلت كليلة ودمنة نصا إنسانيا، وتراثا عالميا، يمتزج فيه الخيال السردي بالتجربة الإنسانية، والجمالي بالمعرفي.

السرد العربي في صقلية:

سلوانة المطاع نموذجا[1]

1. تقديم:

يكتب مارتينو ماريو مورينو، وهو يفسح المجال لتناول الأدب والشعر في كتابه "المسلمون في صقلية"[2]: "أكبر النثار الصقليين هو ابن ظفر، المولود في صقلية والمتوفى سنة 1169 في حماة. لا أطيل فيه الكلام، لأن كتابه "سلوان المطاع في عدوان الأتباع" الناسج على منوال كتاب كليلة ودمنة جد معروف في الشرق حيث طبع في استانبول (1278هـ) وفي تونس (1279هـ) وفي بيروت (1883م = 1300 هـ). أهدى ابن ظفر هذا الكتاب إلى القائد أبي القاسم ابن حمود القرشي، الذي كان أكبر وجهاء المسلمين الصقليين في عهد الملك غليام الثاني النرماني".

بهذه العبارات القليلة يقدم لنا مورينو واقع النثر الفني في صقلية الإسلامية. ولكنه عندما يسرع الانتقال إلى الشعر، نجده يخصص له أزيد من ست صفحات. نستنتج من هذه الإشارات المقتضبة إلى النثر، والتشديد على قيمة ابن ظفر الصقلي، عنصرين اثنين. أما العنصر الأول فهو ضعف العطاء النثري،

(1) قدمت هذه الدراسة في الأصل بناء على طلب الدكتورة سلمى الخضراء الجيوسي لتكون ضمن كتاب حول الثقافة العربية في صقلية، وقد ترجمت إلى الإنجليزية.

(2) مارتينو ماريو مورينو، المسلمون في صقلية، منشورات الجامعة اللبنانية، بيروت 1957، ص44.

بالقياس إلى الشعر، حيث ظهر العديد من الشعراءِ الصقليين الذين كان لهم موقع متميز في خارطة الإبداع الأدبي داخل صقلية، وكان لهم امتداد وتألق على مستوى المشهد الشعري العربي بوجه عام. ويتعلق العنصر الثاني بالحضور المتميز لابن ظفر باعتباره كاتبا صقليا تجاوز صيته حدود الجزيرة، وصارت له مكانة في النثر العربي عموما، ويشهد بذلك طبع كتابه "السلوانة" في تركيا وتونس وبيروت منذ أواخر النصف الثاني من القرن التاسع عشر. وفي القرن العشرين طبع عدة طبعات سنشير إليها في حينها.

لقد كانت محاضرات مورينو مختصرة، وكان هدفها الأساس إعطاء صورة مجملة عن الحضارة العربية الإسلامية في صقلية. ولذلك نجده لا يشيد إلا بالأعلام الذين عرفوا شهرة وصيتا سواء داخل صقلية أو خارجها. لذلك نلتمس له العذر في الاكتفاء بالإشارة إلى ابن ظفر الصقلي كاتبا متميزا. لكن إشارته المقتضبة إلى النثر بالقياس إلى ما قدمه بصدد الشعر دليل على أن مكانة النثر في صقلية كانت دون الحظوة التي تمتع بها الشعر. ولقد عانينا صعوبات جمة ونحن نعد هذه الدراسة حول النثر الفني في صقلية، الشيء الذي يؤكد لنا ندرة الكتاب، وقلة حضور النثر الفني، بالمقارنة مع مجالات علمية وإبداعية أخرى ساهم فيها الصقليون بنصيب كبير من التألق والإجادة. ولكننا، مع ذلك عندما ننعم النظر في المصنفات العربية القديمة والحديثة، سواء لعرب أو لمستشرقين نجد حضورا متميزا للنثر وللكتاب في صقلية. وأن العديد من الشعراء لهم إسهامات نثرية غزيرة، لكننا للأسف الشديد لا نجد نصوصا نثرية تمدنا بها هذه المصادر. وحتى الكتب التي تعزى إلى بعض الكتاب (مقامات الطوبي مثلا)، لا نجد لها أثرا، ولا تقدم لنا المراجع التي بين أيدينا ولو شذرات منها. فهل ضعف الاهتمام بالنثر كان وراء هذا الإهمال، وبالتالي الضياع. أم أن ندرة الإنتاج النثري وضعف قيمته كان وراء عدم الالتفات إليه والإقدام على تدوينه وجمعه. إننا وإن كنا أميل إلى الأخذ بالتصور الأول نؤكد أن ضعف الاهتمام بالنثر من لدن الدارسين، في

العصر الحديث، جعله يحظى بمكانة دنيا من حيث الحضور، وأن ما بين أيدينا منه لا يشفي غلة ولا يقدم معرفة.

لهذه الاعتبارات، سنحاول، بالاستناد إلى ما بين أيدينا من مصادر، تشكيل صورة عامة عن النثر الفني في صقلية، من جهة، ومن جهة ثانية سنكرس قسما من هذه الدراسة لتقديم كتاب سلوان المطاع لابن ظفر الصقلي باعتباره يقدم لنا نموذجا متميزا للعطاء السردي في صقلية. ولوضع النثر الصقلي في سياق الإنتاج الثقافي والمعرفي والأدبي في صقلية سنحاول رسم ملامح الخلفية التاريخية والمعرفية لتشكله في مرحلة أولى، ونموضعه في سياق الإنتاج الثقافي باعتبار صقلية ملتقى للثقافات في مرحلة ثانية. ثم ننتقل بعد ذلك إلى الوضعية الأدبية واللغوية التي عرفتها صقلية إبان الوجود العربي الإسلامي ونبين العوامل التي ساهمت في إعطاء النثر الصقلي مكانته في المجتمع في مرحلة ثالثة، ليتأتى لنا بذلك التوقف على المنجزات النثرية التي تم إبداعها في صقلية في مرحلة أخرى، تمهيدا للوصول إلى تجربة ابن ظفر الصقلي من خلال كتابه "السلوانات" في مرحلة أخيرة. ولا داعي للإشارة إلى أننا سنعتمد الإيجاز ما أمكن لأن المصادر التي بين أيدينا متشابهة، وينقل بعضها عن بعض. وأننا سنكتفي بالإحالة إلى المراجع المعتمدة في هذا السياق تجنبا للتكرار وإعادة ما قيل، إلا لضرورة تمليها الاستجابة إلى متطلبات التحليل التي نود من خلالها تقديم صورة عامة ودقيقة عن واقع النثر الفني في صقلية.

2. الصقلي في الثقافة العربية:

2. 1. الصقلي العربي بين الأمس واليوم:

لم يدم حكم العرب والمسلمين في صقلية سوى قرنين من الزمان. وهذا قليل بالقياس إلى وجود العرب في الأندلس الذي امتد إلى أزيد من ثمانية قرون. ومع ذلك ترك العرب في الجزيرة آثارا ثقافية وحضارية لا تزال ماثلة إلى اليوم.

ورغم مرور الزمان على خروج العرب من صقلية، نجد اسم "الصقلي" الذي تحمله عائلات كثيرة في المغرب ما زال يتردد إلى اليوم. بل إن اسم الصقلي، مثل الفاسي والأندلسي دليل على العراقة والوجاهة والتميز الاجتماعي والاقتصادي والثقافي في المجتمع المغربي. وعلى سبيل المثال لا الحصر نذكر أسماء بعض المعروفين جدا مثل الشاعر علي الصقلي صاحب النشيد الوطني المغربي ونزهة الصقلي وزيرة التنمية الاجتماعية والأسرة والتضامن في الحكومة الحالية، والممثل حسن الصقلي، والفنانة كريمة الصقلي التي تلقب باسمهان المغرب،،، وكل واحد من هذه الأعلام التي ذكرنا لا علاقة له بالآخر مولدا ونشأة، مما يؤكد وجود عائلات عديدة في مختلف مناطق المغرب وكل الشمال الإفريقي. كما أنه إلى اليوم لا يزال نوع من الثياب الغالية الثمن والذي تفصل منها القفاطين المغربية، وتزين به سرج الخيل والأحزمة التقليدية تحمل اسم "الصقلي". ولعله الثوب الذي عناه ميخائيل أماري بقوله: "ومن صقلية تحمل الثياب المقصورة الجيدة"[1].

إن الصقليين المغاربة اليوم امتداد للأعلام الذين حملوا اسم الصقلي في التاريخ العربي، وقدموا مشاركات جُلى خدمة للثقافة العربية. لقد تميز بهذا الاسم العديد من الكتاب والشعراء والمثقفين الذين تزخر بهم المصنفات العربية القديمة. ويكفي أن نذكر من بينهم جوهر الصقلي وابن مكي الصقلي وابن القطاع الصقلي وابن حمديس الصقلي وحتى الشريف الإدريسي عرف بالصقلي،،، ليتأكد لنا ذلك. فما الذي جعل جزيرة صقلية المحاذية للضفة الشمالية للمتوسط تتلون بلون الثقافة العربية الإسلامية ويكون لها هذا الإسهام في الثقافة من جهة، ويكون لـ "الصقلي"، من جهة ثانية هذا التميز في العطاء الثقافي الذي تعدى حدود الثقافة العربية إلى الثقافة الإنسانية رغم قصر المدة التي قضاها الوجود العربي في صقلية؟ ذلك ما يمكننا التوقف عليه من خلال

(1) ميخائيل أماري، المكتبة العربية الصقلية، ليبسك 1875، دار صادر، بيروت، ص57.

التركيز على معالجة النثر الفني في صقلية. ويستدعي ذلك وضع النثر في علاقته بالكتابة والمؤسسة.

2. 2. النثر والكتابة والمؤسسة:

لا يمكن للنثر، عموما، والنثر الفني، على وجه الخصوص، أن يتشكل أو يتطور إلا مع الكتابة وفق تقاليد وأعراف محددة. ولا يمكن، ثانيا، تحقق هذا الإنجاز إلا بارتقاء إحدى لغات التعبير والتواصل إلى مستوى يؤهلها لتكون لغة موحدة ومشتركة يساهم الجميع في التواصل بواسطتها في مختلف المجالات العلمية والفنية والإدارية. كما أنه لا يمكن، ثالثا، أن يتأتى هذا لأي لغة إلا بواسطة الدولة التي تدعمها عبر مختلف مؤسساتها، وتقر بها لغة واحدة للإنتاج والتلقي.

تبعا لهذه الاعتبارات الثلاثة مجتمعة، يمكننا أن نجد الشعر لدى أي مجموعة لغوية واجتماعية. أما النثر فلا يتحقق إلا بارتقاء المجتمع إلى مرحلة جديدة، في صيرورته التاريخية، تتكون خلالها المؤسسات المختلفة، وتصبح الكتابة فيها بدورها مؤسسة لها أعرافها وتقاليدها وأساليبها وكتابها. ومع التطور التاريخي حيث تزول الأمية بالتدريج، وتصبح الكتابة مقوما أساسيا من مقومات المجتمع في التعبير والتواصل، وتتلاشى بالتدريج مخاوف فرض إحدى اللغات وجودها، بسبب الحضور القوي للغة الموحدة، يقدم كتاب من شرائح مختلفة من المجتمع بتدوين ما يؤلف بإحدى اللغات المحلية، فيظهر التمايز بين لغتين مكتوبتين: اللغة القومية، وإحدى اللغات المحلية تجسيدا للاختلاف بين الثقافة "العالمة"، والثقافة "الشعبية". فيغدو كل ما "يكتب" باللغة القومية مندرجا بصورة أو بأخرى في الآداب والثقافة العالمة، وكل ما "يكتب" بإحدى اللغات المحلية أو ما خضع لتطورات الاستعمال اليومي من تلك اللغة نفسها هامشيا، أو داخلا في نطاق الثقافة الشعبية.

إن النثر الفني الذي يكتب باللغة السائدة يظل هو الذي يكتسب شرعية الوجود، ولذلك يعنى المصنفون بتدوينه ونسخه وترسيخه. أما النثر الذي يؤلف بإحدى اللغات المحلية فيظل مهمشا، ولا يتم الاعتراف به نهائيا من لدن المؤسسة الكتابية "الرسمية". لذلك يظل رواجه محدودا وقاصرا على الشرائح الاجتماعية التي يعبر عن تطلعاتها ومتخيلها الجماعي. وعلينا، ونحن نهتم بالنثر الفني في صقلية أن نضع في الاعتبار هذه الإبداعات النثرية الفنية التي لا تقل قيمة عن نظيرتها المعترف بشرعية وجودها وهيمنتها. ويمكن قول الشيء نفسه عن الشعر، حيث تظل الإبداعات الشعرية الشعبية (الأزجال مثلا) جزءا أساسيا من الإبداع الشعري العام الذي ينتج في نطاق ثقافة معينة.

بناء على هذه الخلفية النظرية، نود وضع النثر الفني بنوعيه الخاص (المعترف به) والعام (الشعبي) في صقلية في نطاق الدولة التي أعطت للغة العربية مكانتها في صقلية ومكنت للكتابة قواعدها وأعرافها التي تجب المحافظة عليها في التعبير والتواصل حتى صرنا أمام إمكانية الحديث عن نثر فني عربي صقلي له خصوصياته ومقوماته.

2. 3. المؤسسة العربية الصقلية:

كما ربط مؤرخو الأدب فتح الأندلس بخطبة شهيرة لطارق بن زياد يمكننا ربط فتح صقلية بخطبة لأسد بن الفرات، قالها متوجها إلى من شيعه عند خروجه من القيروان لفتح صقلية: "والله يا معشر الناس ما ولي لي أب ولا جد ولاية قط، ولا رأى أحد من سلفي مثل هذا قط. وما رأيت ما ترون إلا بالأقلام، فأجهدوا أنفسكم وأتعبوا أبدانكم في طلب العلم وتدوينه، وكاثروا عليه واصبروا على شدته، فإنكم تنالون به الدنيا والآخرة"[1]. ونتبين من هذه الخطبة البعد

---

(1) تقي الدين عارف الدوي، صقلية: علاقتها بدول البحر المتوسط الإسلامية من الفتح العربي حتى الغزو النورمندي، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، العراق، 1980، ص179.

العلمي والجهادي الذي يطبعها بطابع الفقيه الشجاع، كما يذكرَ القاضي عياض متحدثا عن أسد بن الفرات بقوله: "كان على علمه وفقهه أحد الشجعان"[1].

إذا كان فتح الأندلس مقترنا بالقائد العسكري (طارق)، ففتح صقلية ارتبط بالفقيه (أسد بن الفرات). لقد كان ابن الفرات كما يقول عنه المالكي في رياض النفوس[2] بأنه كان فقيها، "سمع من علي بن زياد" الموطأ، وبعد أن ارتحل من بجردة إلى تونس انتقل إلى المشرق، فلقي مالكا وواظب عليه، وطلب منه العلم وسمع منه الموطأ،،،". ولهذا الاعتبار سنجد للفقه حضورا مركزيا في صقلية منذ الأغالبة الذين كانوا تابعين للعباسيين. وكل سنوات الحكم التي قضوها (أربع وثمانون سنة) كانت مكرسة كلها لفتح الجزيرة[3]. لذلك يسجل مؤرخو هذه الحقبة أنه لم ينبغ فيها أي شاعر صقلي. ويقول إحسان عباس: "إن أقدم الشعر الذي وصلنا يعود إلى العصر الكلبي. وإذا وجد شعراء في هذه الفترة، فإنهم إفريقيون يوجه عواطفهم معنى الغربة أولا وطبيعة الجهاد ثانيا"[4].

غير أن هذا العصر الذي طغى عليه الجهاد والفتح ساهم في مد صقلية بالأسس التي سيقام عليها البناء العربي الصقلي: النزوع الفقهي. لقد اصطحب القاضي أسد بن الفرات "في حملته رهطا من العلماء والفقهاء والشعراء وأعيان الناس ما لا يأخذه عد"[5]. ومن هؤلاء الذين ذكرت المصادر أسماءهم نجد محمد بن قادم وابنه أحمد اللذين كانا مثل أسد بن الفرات حافظين لمذهب أهل العراق (المذهب الحنفي) ومذهب أهل المدينة (المالكي) واللذين تركا آثارا حسنة في صقلية[6].

---

(1) القاضي عياض، ترتيب المدارك وتقريب المسالك لمعرفة أعلام مذهب مالك، تحقيق أحمد بكير محمود، دار مكتبة الحياة، بيروت، 1967، ج.2، ص476.

(2) المالكي (أبو بكر عبد الله بن محمد)، رياض النفوس في طبقات علماء القيروان وإفريقية، تحقيق بشير البكوس، دار الغرب الإسلامي ن بيروت، ط.2، 1994، ج.1، ص255.

(3) تقي عارف الدوري، مر. مذ. ص77.

(4) إحسان عباس، العرب في صقلية، ص179.

(5) الدوري، ص180.

(6) نفسه، ص181.

لقد ساهم الأغالبة في نشر الفقه الذي قامت على أساسه ركائز الدولة في تنظيم العلاقات الاجتماعية والاقتصادية والثقافية. وكان لانتشار المدونة الكبرى في الفقه لمصنفها سحنون بن سعيد التنوخي دورها الكبير في بداية تشكل حركة ثقافية واسعة، إذ قام أصحاب سحنون وتلاميذ مدرسته بتدريسها واختصارها وشرحها وتوضيح غريبها والتأليف على غرارها. ونجد من بين هؤلاء لقمان بن يوسف الغساني الذي نهض بتدريس المدونة مدة أربع عشرة سنة مستعملا اللوح في تدريسها[1].

إذا كان عهد الأغالبة يتسم بالاضطراب والفوضى، فإن عهد الكلبيين الذين كانوا في بداية أمرهم ولاة للفاطميين عرف نوعا من الهدوء النسبي والاستقلال السياسي. لذلك نجد جيلا جديدا من الصقليين بدأ يتكون في هذه الحقبة يحس بانتمائه إلى صقلية وجودا ووجدانا. ظهر الأدب الذي تعهده الكلبيون أنفسهم. وإذا كان الفاتحون الأغالبة فقهاء، نجد الأمراء الكلبيين أدباء وشعراء. لذلك نلقاهم يتعهدون الشعراء ويشجعون الإبداع الأدبي[2]. فالأمير أبو القاسم عبد الله بن سليمان بن يخلف الكلبي، يقول عنه ابن القطاع الصقلي: "أحد الأدباء المجيدين والشعراء المعدودين. وممن جمع إلى شرف المنصب، غرائب العلم والأدب"[3].

---

(1) نفسه، ص182.

(2) علي بن محمد بن سعيد الزهراني، الحياة العلمية في صقلية الإسلامية، مركز بحوث العلوم الاجتماعية، مكة، 1996، ص421.

(3) وجدت في المكتبة الإلكترونية "المصطفى" كتابا يحمل عنوان "الدرة الخطيرة من شعراء الجزيرة" لابن القطاع الصقلي. وهذا الكتاب يعتبر من الكتب المفقودة، وما بقي منه هو منتخبات، أو مقتطفات ذكرها العماد الإصفهاني في كتابه خريدة العصر أو في المغرب في حلى المغرب لابن عذاري، أو ذخيرة ابن بسام. وتضم هذه النسخة الإلكترونية نصوصا لستة ومائة شاعر، وهو غير العدد الذي تذكره المصادر عن الدرة الخطيرة، إذ ترفعه إلى مائة وسبعين شاعرا. كما أن هذه النسخة بلا مقدمة توضيحية. والمادة الموجودة فيها مشابهة لما نجده في المصادر العربية القديمة. لذلك يمكننا اعتبار هذه النسخة جمعا من تلك المصادر. انظر، "الدرة الخطيرة: شعراء الجزيرة"، ابن القطاع الصقلي في:

www.al-mostafa.com, P.24.

وبالنظر إلى أسماء الشعراء التي وردت في النسخة الإلكترونية من "الدرة الخطيرة" (انظر الهامش أعلاه)، نجد أحد عشر شاعرا يرتبط اسمه بالأمير، هذا علاوة على لقب الوزير والقاضي والقائد والفقيه والكاتب،،، وفي هذا دلالة قوية على الدور الذي لعبه الأمراء الكلبيون على المستوى الأدبي. يكتب إحسان عباس في هذا الصدد: "وأقدم الشعر الصقلي الذي وصلنا يعود إلى العصر الكلبي. وأول شعر نستطيع تأريخه وصلنا في أيام ولاية أبي القاسم الملقب بالشهيد (359 – 372). ومن هذا التاريخ يبدأ استقلال صقلية السياسي، وفيه يبدأ الشعر الصقلي حياته الصحيحة".[1] ويتحدث عن الأمير يوسف ثقة الدولة الذي أصبحت صقلية في عهده حافلة بالشعراء من أهلها والطارئين عليها. ومن بين هؤلاء الشعراء الصقليين محمد بن أحمد أبو عبد الله الصقلي صاحب ديوان الإنشاء بصقلية. وبعد ثقة الدولة نلتقي تلك الأسماء الكثيرة، وهي أسماء الشعراء الذين عاشوا بين 390 و460 هـ وهم أكثر من ذكرهم ابن القطاع في الدرة الخطيرة"[2]. وحين نتبين أن ابن القطاع جمع في درته حوالي عشرين ألف بيت منسوبة إلى مائة وسبعين شاعرا، ندرك جيدا الوضع الثقافي والأدبي الذي عرفته صقلية في ظل الكلبيين.

ولما جاء النورمان لم يتم الجلاء النهائي للثقافة والوجود العربيين كما وقع في الأندلس، بل إننا على العكس من ذلك نجد الحكام النورمان تبنوا الثقافة العربية وعززوا مكانتها ودعموا وجودهم باستثمار إنجازاتها والعمل على تطويرها، فشجعوا الكتاب والعلماء وقدموا المغريات لاستجلابهم من مختلف الأصقاع العربية والإسلامية. يقول عزيز أحمد مبرزا دور النورمان في استمرار الثقافة العربية في صقلية: "ساد التأثير العربي أكثر من التأثير البيزنطي في تنظيم البلاط النورماني، وفي ألقابه ومناصبه وعاداته ومراسيمه. وقد اتخذ ثلاثة من ملوك النورمان في صقلية بالفعل ألقابا عربية: فرجار الثاني سمى نفسه (المعز

---

(1) إحسان عباس، مر. مذ. ص180.

(2) نفسه، ص181.

بـالله)، وحمـل وليـام الأول لقـب (الهـادي بـأمر الله) وحمـل وليـام الثـاني لقـب (المستعز بالله). وقد ظهرت هذه الألقاب على سكتهم وفي نقوشهـم "[1]. ويبـدو لنـا هـذا التـأثير بجـلاء في الـدور الـذي لعبـه الـبلاط النورمـاني في تشـجيع العلـم والعلماء. يكتب إحسان عباس راصدا الحياة العقلية أيام النورمان: "كان النشـاط في الميـادين العلميـة أثنـاء العصـر العربـي آخـذا مجالـه في المسـجد والقصـر والكتاب. أما في العصر النورمـاني فقـد (،،،) أصـبح القصـر أو الأمـير هـو الكعبـة الكـبرى التـي تحـوم حولهـا العلـوم كمـا تحـوم الآداب"[2]. لكـن العلـوم في هـذا العصر كانت تحظى بالمكانة الأساسية. لقد هاجر العديد من الشعراء والنحويين والفقهاء والأدباء مثل ابن القطاع الصـقلي وأبـو العـرب الصـقلي وابـن حمـديس الصقلي وأبو الطاهر الصـقلي وابـن مكـي،،، صـقلية لأنهـم رأوا أن لا مكـان لهـم فيهـا. يكتـب أحمـد عزيـز: "وبالنسـبة لمعظـم الأدبـاء وفقهـاء اللغـة وأصـحاب الدواوين والنحويين والشـعراء، فإنـه لـم يتـوفر لهـم في صـقلية النورمانيـة الحـافز الفكري ولا أمان العيش ولا المستقبل، فارتحل معظمهـم عـن الجزيـرة"[3]، وإن كنا نجد بالمقابل هجرات مضادة مـن مصـر وتـونس والمغـرب إلـى صـقلية مثـل الشاعر ابن قلاقس والجغرافي الشريف الإدريسي.

لقـد اهـتم الملـوك النورمـان بـالعلوم والترجمـة علـى نحـو خـاص. ويـذكر المـؤرخون من هؤلاء رجار الثاني صاحب الشريف الإدريسي الذي كـان يجالسـه على كرسيه الخاص، وغليالم الأول الذي سار على نهج والـده في تمهيـد السـبيل لأي عالـم للوفود عليه. كان الشريف الإدريسي يـرأس الـدائرة الجغرافيـة في بلـرم ويشرف على جهودها وينظمها. كما أن محمد بن عيسى بن عبد المنعم الصقلي مـن أصـحاب العلـم بعلمـي الهندسـة والنجـوم. وفي أيـام غليـالم الثـاني كـان

---

(1) عزيز أحمد، تاريخ صقلية الإسلامية، تر. أمين توفيق الطيبي، الدار العربية للكتاب، 1980، ص78.

(2) إحسان عباس، مر.مذ. ص157.

(3) نفسه، ص161.

أبو القاسم بن الحجر موئلا للقصاد. فألف له ابن ظفر الصقلي كتاب "سلوان المطاع" وكتاب "معرفة الأشراف في الفقه المالكي"، وفي مدحه صنف ابن قلاقس كتاب "الزهر الباسم في أوصاف أبي القاسم"[1].

نستنتج من خلال هذا التتبع التاريخي لتطور الوجود العربي في صقلية أن:

أ. الأغالبة والفقه:

لقد نقل الأغالبة الفاتحون معهم كل البنيات المؤسسية الثقافية التي كانت قائمة في البلاد الإسلامية: وهي على الترتيب، المسجد أو الجامع والكتاتيب والمدارس والبلاط الأميري الذي كانت تعقد فيه المجالس المختلفة. هذا علاوة على الدواوين التي كانت سائدة في كل البلاد الإسلامية. وأهم الدواوين الصقلية كانت ": ديوان الإنشاء والصناعة والخُمْس والخاصة والبريد والحساب والمظالم والطراز"[2].

إن هذه الدواوين هي التي تشرف على تسيير نظام الحكم. وكانت البنيات المؤسسية الثقافية هي التي تمد الدولة بمن يشتغل في هذه الدواوين. وإذا كان العلماء والفقهاء الذين اصطحبهم معه أسد بن الفرات إبان الحملة هم من سيشغل هذه الدواوين في البداية، فإننا مع الزمن سنجد أن الأجيال التي ولدت في صقلية وتلقت تكوينها فيها هي التي ستسهم في الحركة الأدبية والثقافية للجزيرة.

ب. الكلبيون والأدب:

إذا كانت قاعدة الأغالبة تتأسس على ركيزة تأسيس الدولة على خلفية دينية قوامها الفقه. فإننا سنشهد مع الكلبيين تطورا نحو الاتجاه الأدبي والفني الذي يبين نتائج التطور الذي حصل بسبب انتشار التعليم وتطور العربية والإبداع الأدبي من لدن الصقليين أيضا، وليس الطارئين عليها فقط. فلعبت الدواوين السابقة الدور

(1) نفسه.

(2) نفسه.

نفسه، وكان للبلاط الكلبي دور هام من خلال تشجيع الأدب والشعر، فازدهر الإبداع الأدبي، وأمكننا الحديث عن أدب صقلي عبّر من خلاله الصقليون عن وطنهم، فتغنوا بجماله ورصدوا الحياة اليومية التي كان يعيشونها في إبداعاتهم.

ج. النورمان والعلم والترجمة:

مع النورمان تلقص نفوذ المسجد والكتاتيب. لكن البلاط بات الموئل الأساسي للمشاركة في مضمار العلم، والترجمة من اليونانية والعربية إلى اللاتينية. لكن هذا لا يعني أن الأدب نفق سوقه. لقد ظل بعض الشعراء يفدون على البلاط النورماني ويمدحون الملوك والولاة.

من الفقه إلى العلم مرورا بالأدب، نتبين خصوصية الثقافة العربية في صقلية. لقد مثل الفقه الركيزة الدينية لتأسيس الدولة العربية الإسلامية. وجاء الأدب ليجسد التطور الذي حصل على مستوى اللغة والثقافة والمجتمع، فيعبر عن الهوية الصقلية، ليبقى المجال مفتوحا، بعد انقضاء الحكم العربي، في النهاية أمام العلم الذي كانت صقلية بوابته إلى أوربا.

إنها صيرورة الثقافة العربية التي تفاعلت مع فضاء خارج حدودها الجغرافية المتواصلة، فتشكلت وتطورت متكيفة مع ضرورات الحياة وإكراهات البقاء. ولذلك نجدها قد لعبت دورها التاريخي في تلك المنطقة، وإن انتهت عمليا بطرد المسلمين منها، فإن ذلك لم يتم إلا بعد أن تركت إشعاعها وآثارها قوية في المحيط الغربي، ولتعبر من خلال ذلك عن ثقافة أصيلة ذات ملامح إسلامية خاصة، ولكنها في الوقت نفسه ذات سمات إنسانية عامة. يقول غوستاف لوبون موضحا هذه الفكرة عن الوجود العربي في صقلية: "إن الحياة الثقافية والصناعية والاجتماعية في صقلية كانت أكثر تطورا عندما خرج منها العرب، بالقياس إلى ما كانت عليه حين فتحوها"[1]. وهو يؤكد الفكرة نفسها بصدد صقلية والأندلس

(1) Le BON(Gustave)(1884), La Civilisation Des Arabes, Livre3, L'empire des Arabes, édi. Le Sycomore, 1980, P.231.

أيضـا، حيـث سيحصـل التراجـع عمـا تحقـق خـلال الوجـود العربـي بعـد الجـلاء النهائي عن الجزيرة وشبهها.

3. صقلية ملتقى الثقافات:

إن ما أضفى على صقلية هذا الطابع المميز نجده كامنا فيما يلي:

3. 1. **الموقع الجغرافي**: لقد جعلهـا موقعهـا الجغـرافي محاذيـة لـدول شـمال المتوسـط، مـن جهـة، وعلـى مقربـة مـن السـاحل الإفريقـي مـن جهـة ثانيـة. وهـي بذلك تحتل موقعا هاما، إذ هي ملتقى الشمال بالجنوب والشرق بـالغرب. ومنـذ أن حـط المسـلمون بهـا الرحـال قـادمين مـن إفريقيـة، جعلهـا علـى صـلة وثيقـة بالقيروان التي كانت وقتها عاصمة ثقافية هامة.

3. 2. **الهجرات من صقلية وإليها**: مكنهـا هـذا الموقـع والارتبـاط بـالقيروان أن تعـرف هجـرات متواصـلة تفرضـها الضـرورات العسـكرية والجهاديـة وقضـاء الحوائج التجارية والثقافية والاقتصـادية. وكـان لـرحلات الصـقليين إلـى الشـرق لأداء فريضـة الحـج أو طلـب العلـم أو التـدريس موازيـا لهجـراتهم إلـى الغـرب الإسلامي. كمـا أن مثقفـي الغـرب الإسـلامي والشـام ومصـر كـانوا يفـدون علـى صقلية لأسباب عديدة. لذلك نجد كل الذين درسـوا صـقلية العربيـة ركـزوا علـى هذا الطابع الذي يبين عمق العلاقات التي تصل الجزيرة بدول حوض المتوسط. ولقد كرس الدوري كتابا خاصا لهذه العلاقات[1]. ويمكننا الإشارة إلى لحظـات خاصة كانت تتوسع فيها دائرة هذه الهجرات المتبادلة على نحو ما يسوقه إحسان عباس مسجلا هذه الظاهرة من خلال ثلاث حقب:

أ. مجاعة إفريقية (سنة 395 هـ) وخراب القيروان (سنة 456 هـ) علـى يـد بني هلال فهاجر علماؤها إلى صقلية والأندلس.

ب. مجـيء النورمـان أدى إلـى هجـرة العديـد مـن الصـقليين العلمـاء إلـى

---

(1) عارف الدوري (انظر الهامش 3).

الأندلس أو إفريقية أو مصر.

ج. خلال حكم المرابطين واهتزاز الأندلس تحت غارات الإسبان أدى ذلك إلى هجرات الأندلسيين إلى إفريقية أو صقلية[1].

لقد أدى خراب القيروان إلى هجرة علماء مثل ابن شرف القيرواني وابن رشيق القيرواني الذي سيلعب دورا كبيرا في صقلية على المستوى الأدبي والثقافي. كما أن مجيء النورمان سيؤدي إلى هجرات خيرة مثقفي صقلية مثل ابن العلامة القطاع الصقلي واللغوي ابن مكي الصقلي وأبو العرب الصقلي والنحوي أبي الطاهر الصقلي والشاعر ابن حمديس. وحيثما كانت الهجرة من صقلية أو إليها كان التلاقح الثقافي والعلمي، والذي كان فيه للصقليين دور هام في المشاركة في الحياة الفكرية والأدبية. وتقدم لنا مختلف المصادر تميز الصقليين ومكانتهم في البلدان التي هاجروا إليها.

كانت هذه الهجرات عامل إثراء للثقافة العربية والإنسانية في صقلية، وتبدو لنا من خلال مختلف الإنتاجات الصقلية، وفي مختلف الكتابات التي أبدعها الصقليون أو الذين تهيأت لهم الظروف للعيش في صقلية.

3. 3. الوحدة والتسامح الثقافي: إن الصيرورة التاريخية الخاصة التي عرفتها صقلية من الأغالبة إلى النورمان مرورا بالكلبيين، جعلتها تختلف عن نظيرتها الأندلس. لقد سمح ازدهار الفقه المالكي بتوحيد الصقليين، فلم يكونوا ميالين إلى كثرة المذاهب أو سيادة علم الكلام أو الفلسفة أو ما شابه ذلك من التيارات الفكرية التي عرفت في المشرق بصورة خاصة. بل إن لعلمائها مساجلات مع المشرقيين في هذا الصدد (أمثال الغزالي). ورغم كون صقلية عرفت وجود الفاطميين لكن التشيع لم يفرض أي سيطرة على المجتمع. إن الوحدة التي طبعت الحياة العامة في صقلية تبدو لنا على مستوى العلاقات بين مختلف الأجناس حيث أنها لم تكن مبنية على الصراع. لقد رفض الصقليون علم الكلام

---

(1) إحسان عباس، مر.مذ. ص171.

والفلسفة وسواها من المعارف القائمة على التأويل. ويبدو ذلك على مستوى العلاقة مع المسيحيين واضحا، فكل "الكنائس التي وجدت وقت الفتح ظلت موجودة وتمارس نشاطاتها الدينية المعتادة"[1] كما يسجل ذلك غوستاف لوبون. ويلاحظ إحسان عباس أن "الخصومات بين القبائل في صقلية لم تكن عنيفة مثلما كانت بالأندلس"[2].

كل هذه العوامل ساهمت فعلا في جعل صقلية ملتقى للثقافات والأجناس واللغات. وكانت المشاركة فيها، كما يمكن تصور ذلك، من لدن الصقليين سواء كانوا من أصول عربية أو غير عربية، على خلاف ما يذهب إليه إحسان عباس وهو يقيم تمايزا بين عنصرين "متباينين": عنصر صقلي وعنصر إفريقي، وبمقتضى هذا التمايز يبرز أن الصقليين الأصليين لم يشاركوا في النهضة الثقافية والأدبية التي عرفتها صقلية، مؤكدا أن الشعر الذي أنتج كان أصحابه من الإفريقيين عرب وبربر[3].

إنه من الصعوبة بمكان إقامة هذا التمايز والقطع بغياب الصقليين الأصليين عن المشاركة في الحياة الثقافية. فاتخاذ الأسماء العربية كان عادة جارية لدى العديد من الأمم التي دخلت الإسلام، كما أن الانصهار بين الأجناس كان قائما. ويكفي أن نضرب مثال جوهر الصقلي، فجميع المؤرخين يثبتون نسبه غير العربي (فهو رومي الأصل) ولكنه خطب باللغة العربية وتحمل مسؤوليات جسيمة في مصر الفاطمية. وما نقوله عن جوهر الصقلي، يمكن قوله عن صقليين آخرين لا نملك معلومات دقيقة عن أصولهم. وما حمل ملوك النورمان لألقاب ملوكية عربية وقبول مدحهم باللغة العربية إلا خير دليل على ذلك. لقد صار امتلاك اللغة العربية والإبداع بها ضرورة ثقافية واجتماعية من لدن الصقليين من أصل غير عربي أنفسهم. ولعل المثال الفارسي يقدم لنا مثالا لما نذهب إليه. لقد

---

(1) Le Bon, op.ci, P.232.

(2) إحسان عباس، مر. مذ. ص177.

(3) نفسه، ص177.

شاركت صقلية بأبنائها كيفما كانت أصولهم العرقية (رومية - عربية - بربرية - زنجية) في النهضة الثقافية واللغوية التي عرفتها صقلية خلال الوجود العربي. وما هيمنة المفردات العربية في اللغة الصقلية إلا خير دليل على ذلك[1].

4. الوضعية الأدبية واللغوية:

كانت مشاركات الصقليين، أصليين أو طارئين، في الثقافة العربية الإسلامية، بواسطة اللغة العربية. ومع الفتح تم إدخال اللغة العربية التي صارت لغة الدواوين، وكانت الكتاتيب الوسيط الأساس لتعليم اللغة والمتون الفقهية والثقافية للأجيال ولأبناء البلد. ومع اختلاط الأجناس ستبدأ لغة "عربية" في التشكل لها علاقة باللغة العربية "الفصحى" لكن لها خصوصيتها المحلية. ولقد لاحظ ابن حوقل أثناء زيارته في بلرم وحدها "ظاهرتين كانتا متلازمتين تقريباً هما كثرة المساجد وكثرة المعلمين، فعرف أن في بلرم ما يزيد على مائتي مسجد، وقرر أنه لم ير مثل هذا العدد في بلد من البلدان الكبار ولا سمع به إلا فيما يتذاكره أهل قرطبة"[2]. وإذا كان ابن حوقل قد سجل أيضا عدم الاهتمام باللغة والنحو لدى المعلمين، فإن ذلك لم يمنع من كون تفشي الظاهرة مرتبطا بما طرأ على اللغة من تحولات نتيجة الاختلاط، وضعف الاهتمام باللغة.

لقد كان الصقليون واعين بهذه الظاهرة، ولذلك نجد التأليف اللغوي سيأتي بعد التطور الذي لحق بالمجتمع، أي بعد استقرار الوضع السياسي والديني. لذلك كان الاهتمام في البداية منصبا على الفقه. ويأتي الاهتمام باللغة والتأليف فيها بعد بروز ضرورته وتوفر الشروط له. ويبدو ذلك من خلال هجرات علماء اللغة من البلاد الإسلامية. ومن بين هؤلاء العلماء نجد موسى بن إصبع المرادي

---

(1) أثبت مارتينو ماريو مورينو في كتابه "المسلمون في صقلية" (مر. مذ.) لائحة من المفردات العربية التي لا تزال متداولة إلى الآن، ص.

(2) إحسان عباس، مر.مذ. ص87.

القرطبي وصاعد البغدادي. كما أن وعي الصقليين بضرورة الاعتناء باللغة يبرز من خلال الدور الذي اضطلع به ابن البر الصقلي الذي يعتبر مؤسس مدرسة صقلية اللغوية. فهو وليد صقلية، وأخذ علوم اللغة من خلال رحلاته إلى المشرق، وبعد عودته واستقراره بصقلية تخرج على يديه علماء أجلاء من قبيل ابن القطاع الصقلي وأبو العرب وعمر بن خلف ابن مكي.

ألف ابن مكي الصقلي كتاب تثقيف اللسان[1]، لمواجهة اللحن الذي كان متفشيا، ولم يذعه على الناس إلا بعد أن اطلع عليه أستاذه ابن البر ووافقه عليه كما يقول في مقدمة كتابه. كما أن ابن القطاع ألف كتاب الأفعال والأسماء[2] والدرة الخطيرة في شعراء صقلية. وتوالى التأليف اللغوي، وكان لهجرات أمثال ابن شرف القيرواني ورشيق القيرواني دور كبير في النهضة اللغوية والأدبية والنقدية التي عرفتها صقلية. وكان كتاب العمدة لابن رشيق من المؤلفات التي تعرف عليها الصقليون وقاموا بتلخيصها وتدريسها.

إلى جانب دور العلماء الصقليين والطارئين في تطوير وضع اللغة العربية والارتقاء بها، نجد دورا آخر لا يقل أهمية وهو استجلاب الكتب المختلفة الاختصاصات (لغة - أدب - نقد - تاريخ،،،) لأنه مكن من الاطلاع على المنجزات الثقافية المختلفة، ودفع الصقليين إلا النسج على منوالها تارة، أو معارضتها تارة أخرى. كما أنه مع الزمن، وخاصة في فترة النورمان، تمت ترجمة بعضها، مثل كتاب كليلة ودمنة الذي ترجمه يوجين، إلى اللاتينية.

حين نطلع، الآن، على ما تقدمه لنا المصادر من مؤلفات وقصائد ومقتطفات نثرية، نجد المستوى اللغوي والأدبي المتميز لهذه الكتابات. وأن ما تضمنه كتاب ابن حوقل من انتقادات قد تم تجاوزها مع الزمن. ولهذا الاعتبار

---

(1) ابن مكي الصقلي (أبو حفص بن عمر بن خلف)، تثقيف اللسان وتلقيح الجنان، تحقيق مصطفى عبد القادر عطا، دار الكتب العلمية، بيروت، ط.1، 1990.

(2) ابن القطاع الصقلي (أبو القاسم علي بن جعفر السعدي)، كتاب الأفعال، دائرة المعارف العثمانية، حيدر آباد، 1361.

نجد مؤلفات مثل ابن القطاع وابن حمديس وابن مكي وابن ظفر وسواهم من الصقليين في مضمار اللغة والأدب لا تقل أهمية ولا قيمة عن كبار الكتاب والشعراء في المشرق أو الأندلس. لذلك لا يمكن لمؤرخ الأدب أو الثقافة أن يعرض عن مثل هؤلاء الأعلام أو ينكر دورهم وفضائلهم على الثقافة العربية.

5. النثر الفني الصقلي:

5. 1. النثر الصقلي موضوعا للبحث:

نظرا لتوفر شروط النثر في صقلية والتي نلخصها في تطور لغة للكتابة ومؤسسات تحتضنها وتقاليد كتابية، لا يمكننا إلا أن نسلم بالمكانة التي بات يحتلها في صقلية العربية. ولما كانت فترة الأغالبة فقهية التوجه، وحقبة الكلبيين يغلب عليها الشعر، كانت الفترة التي قضاها النورمان في حكم الجزيرة مؤهلة أكثر من غيرها لحضور النثر الفني. لكن هجرة الكتاب والشعراء الصقليين الذين كان بإمكانهم الإسهام في النثر ساهمت إلى حد كبير في تقلص هذا الجنس الكتابي الذي لا يمكن أن يتطور إلا في نطاق توفر شروط أخرى أكثر ملاءمة، لعل أهمها الزمن. فالكتاب النثري غير القصيدة الشعرية، فهو يتطلب استقرارا نفسيا وماديا وفكريا. ومتى أضيفت هذه الشروط إلى ما سبق لنا تسجيله يمكن للنثر الفني أن يزدهر ويتطور. هذا ما نلمسه بجلاء في النثر العربي في المشرق، فهو لم يفرض وجوده الفعلي إلا في القرن الرابع الهجري، حيث كثر الكتاب، وساهم كل منهم في فن من فنونه. ويمكن قول الشيء نفسه عن الأندلس والغرب الإسلامي عموما، فالنثر لم يبدأ في فرض ذاته إلا في القرن الخامس الهجري. وتأخر صقلية عن المشرق والأندلس هو الذي ساهم في ندرة النثر الصقلي، ولذلك اعتبرنا، تاريخيا، فترة النورمان الفترة المناسبة لازدهار النثر. وفعلا عندما نذكر سلوان المطاع لابن ظفر الصقلي، ونزهة المشتاق للإدريسي فإننا نربطهما ربطا وثيقا بهذه الحقبة، إذ هما من نتاجها. وهما النموذجان الساطعان للنثر في صقلية.

غير أن هذه الملاحظات لا تقلل من شأن النثر الذي ظهر قبل هذه الحقبة، إذ يجمع كل المؤرخين أن الكتابة النثرية كانت مزدهرة، وساهم فيها الصقليون من الشعراء والفقهاء والأدباء أنفسهم. لكن المصادر الموجودة بين أيدينا لا تمدنا إلا بنماذج محدودة جدا، نجدها تتكرر في مختلف الكتابات التي تناولت واقع النثر الفني في صقلية. فالعمدة ظلت هي كتاب العماد الإصفهاني وذخيرة ابن بسام. وإن احتفت مثل هذه الكتب بالشعر اعتمادا على مصادر سابقة تعتبر اليوم ضائعة مثل كتاب: الدرة الخطيرة لابن القطاع، وكتاب ابن بشرون،،، فإنها لا تقدم لنا شيئا ذا بال بالنسبة للنثر. لقد ضاعت مادة أدبية غزيرة شعرا ونثرا، كما يمكننا استنتاج ذلك من تلك المصادر ذاتها.

تقودنا هذه الملاحظات إلى تسجيل ضرورة الانكباب على الموضوع بالبحث والاستقصاء، لأن الأدب الصقلي ظل دائما مهمشا من لدن الباحثين العرب، ورغم مجهودات بعض المستشرقين مثل أماري صاحب "المكتبة العربية الصقلية"، فإن مجهودا مثل الذي بذله هذا المستشرق في نهاية القرن التاسع عشر لم يتحقق بعده مثله إلى الآن، لاسيما وأن الظروف الآن مواتية أكثر لما كان عليه الأمر في عصر أماري. لقد ظهرت، بعد ذاك الزمان، مصادر عربية أخرى كانت في عهد أماري مفقودة ومجهولة. ولا شك أن الاهتمام بالموضوع كفيل بالعثور على وجادات جديدة إضافة إلى ما هو موجود حاليا.

5. 2. الكُتَّاب والنثر الفني:

عندما نتصفح كتب تراجم الصقليين نجد عددا كبيرا منهم يحمل لقب "الكاتب". وحين عدّهم شوقي ضيف في كتابه الذي كرسه لليبيا وتونس وصقلية[1]، وجدهم خمسة عشر كاتبا. ولا شك أن غلبة لقب الكاتب في الثقافة العربية في العصور القديمة نجدها بالأساس تعني المهمة التي يشغلها في ديوان

(1) شوقي ضيف، عصر الدول والإمارات: ليبيا وتونس وصقلية، دار المعارف، القاهرة، 1992.

الإنشاء. ومعلوم أن هذه الوظيفة لا يمكن أن يشغلها إلا من فاز قصب السبق في مضمار الكتابة النثرية الفنية الخاضعة لتقاليد المؤسسة الكتابية السائدة في العصر. وعندما نجد في صقلية حوالي خمسة عشر شخصا يحمل هذا اللقب، لا يمكننا إلا نخمن صورة النثر الفني في الجزيرة، ونؤكد الصفات التي كانوا يوصفون بها من لدن المصنفين.

يقول العماد الإصفهاني في وصف "الطوبي" (أبو عبد الله محمد بن الحسن ابن الطوبي) بأنه "كان صاحب ديوان الرسائل والإنشاء، ومن ذوي الفضائل البلغاء، طبيباً، مترسلاً، شاعراً"[1].

ويقول عن أبي القاسم هاشم بن يونس الكاتب بأنه "صاحب ترسل ومقامات، وملَح وروايات،،،"[2]. والأمثلة كثيرة لو أردنا استقصاءها.

إن كل كتاب النثر الصقليين كانوا أيضا شعراء. وكان جزء غير يسير من الأشعار التي تقدمها لنا المصادر ذا موضوعات هي للنثر أولى منها للشعر. فالمخاطبات والرسائل بين الكتاب والأدباء كانوا يتبادلونها شعرا. وتوظيف الشعر في موضوعات ذات طبيعة نثرية يحقق مقاصد عديدة منها طابع التندر الذي كان يطبع العلاقات والمراسَلات.

لنقرأ هذه الأبيات التي يخاطب بها الطوبي شخصا تأخر عن رد الجواب:

أمثلي يا فدتك نفسي يُجفى ... ويُصرَف عنه وجه الود صرْفا

كتبت فلم تجبني عن كتابي ... ولم يُعِد الرسولُ عليّ حرفا

فآهاً ثم آهاً ثم آها ... وأفاً ثم أفّاً ثم أفّا

---

(1) العماد الإصفهاني (أبو عبد الله محمد بن محمد صفي الدين)، خريدة القصر وجريدة العصر (قسم شعراء المغرب)، تحقيق محمد العروسي المطوي وآخرين)، الدار التونسية للنشر، ط.3، 1986، ج.1 ص51.

(2) نفسه، ج. 1، ص52.

وله من قطعة يستدعي بعض إخوانه:

عنـــــدي الــــــذي تتمنـــــى	عنــــدي الـــــذي تشـــتهيه
ومـــــا يـــــتمّ ســــرورٌ	إلا إذا كنـــــــتَ فيــــــه

ويدرج لنا العماد نموذجاً آخر في تعريفه بابن الصباغ الكاتب بقوله:

"أبو عبد الله محمد بن علي ابن الصباغ الكاتب. كان في عهد ابن رشيق وبينهما مراسلات، ذكر أنه ناظم ناثر. وكتب إليه أبو علي بن رشيق عند وصوله من القيروان الى مازر في أول رسالة:

كتـــابٌ مـــن أخ كشـــفت	قنـــاعَ ضـــميره يـــدُهُ
تـــذكّرْ منـــزلاً رحبـــاً	وعـــذْباً طـــاب مـــورده
وكـــان يطيـــر مـــن شـــوقٍ	الــــى عهـــد يجـــدّدُه

فكتب إليه في جوابه:

أخٌ بـــل أنـــت ســـيّده	علـــى مـــا كنـــت تعهـــده
بـــودٍّ غيـــر محتـــاج	الـــى شـــيء يؤكّـــده
لعـــلّ الله باللقيـــا	كمـــا يختـــارُ يســـعده(1)

إن اعتماد الشعر في معالجة موضوعات نثرية يومية بين الكتاب من التقاليد المرعية في الكتابة، وهي تبين المستوى الأدبي الذي كان عليه الكتاب ومدى امتلاكهم ناصية اللغة للتعبير شعرا ونثرا. ولذلك نجد الشعر والنثر ممارستين متكاملتين في ثقافة الناثر العربي في صقلية. وحتى في الكتابة النثرية نجد حضورا قويا للجانب الشعري، كما يمكننا تلمس ذلك في المقتطفات التي سنقدمها نماذج من النثر العربي الصقلي، وهي للكتاب: عيسى بن عبد المنعم الصقلي،

---

(1) نفسه، ج.1، ص83.

ووالده محمد بن عيسى، وابن الصباغ الصقلي. ولقد اخترنا لكل واحد من الثلاثة ثلاثة نصوص.

5. 2. 1. عيسى بن عبد المنعم الصقلي:

يقول العماد الإصفهاني عن الكاتب عيسى بن عبد المنعم الصقلي: "ذكر أنه كان كبير الشأن، ذا الحجة والبرهان، فقيه الأمة وأمثل الأئمة له في المعاني الأبكار البعيدة مرامي مرامها، والألفاظ التي هي كالرياض جادها هامي رهامها. وقد أورد من كلامه ما يأسو سماعه الكلوم، ويجلو سنا إحسانه العلوم، ويحكي درر الأصداف ودراري النجوم"[1].

النص. أ. وصف الخط:

"ورد عليه كتاب فلان أطال الله بقاء فلان لفلك السيادة والكرم، وعماداً تعلو به الهمم، ليشيد من عرصات الفضل دارسها، ويبين من أعلام المجد طامسها، وينير من آفاق المعالي حنادسها، ويبسط من أوجه الليالي عوابسها. فنظرت منه إلى خط موصوف، معتدل الحروف، أملس المتون، مُفتَّح العيون، لطيف الإشارات، دقيق الحركات، ليِّن المعاطف والأرداف، متناسب الأوائل والأطراف، يروق العيونَ حسنه وشكله، ويعجز المحاولَ بيد التناول صنعه وفعله، متضمناً معاني كأنها رُقية الزمان، وصُمتَةُ (أُلهِية)الأمان. لو كانت مسارب كانت الحياة، أو مشارب فادت النجاة. فأوجب تأملي لها تألبي، واستنار بفكري فيها تعجبي، قلت سبحان ربي القيوم، أفسحر هذا أم أنتم لا تبصرون؟ أكل هذا الإحسان في طاقة الإنسان؟ ما أرى ذلك في الممكن والإمكان، ولئن كان ذلك فنحن الأنعام يشملنا اسم الحيوان. ثم رجعت إلى نفسي، وثاب إليّ حسي، فقلت عند سكون جأشي، وثبوت طيشي، وإفراخ روعي وذهاب دهشي: إن من

---

(1) نفسه، ج. 1، ص27.

دبّ في الفصاحة ودرج في وجرها ورضع بلبانها، وجرع من درّها، وصاحب السادات مقتبلاً، والأمجاد مكتهلاً، لخليق أن يحلّ الفضل وسائطه ويجمع قطريه، بل يستولي على غواربه ويملك شطريه"[1].

يتحرك هذا النص وفق خطاطة يمكننا ترتيبها على النحو التالي:

أ. **وصف الشكل**: حيث يتتبع الكاتب الخط مشخصا لنا إياه على هيئة غلام يتوفر على كل مواصفات الجمال التي نجدها في المصنفات العربية: فهو معتدل الحروف وأملس المتون ومفتح العيون ولطيف الإشارات ودقيق الحركات.

ب. **الأثر الفني**: إن خطا بهذه المواصفات الجمالية العينية لا يمكنه إلا أن يكون مهوى القلوب والأفئدة فهو يروق العيون. وهذا الأثر الفني لا يمكن إلا أن يبين لنا استحالة "خلق"مثله. فهو نسيج وحده، ولا يمكن لأي كان أن ينتج على غراره.

د. **الدلالة**: إن جمال الخط الذي يبرز لنا من خلال الوصف والأثر لا يكمن فقط في "شكله"، وإنما في دلالته أيضا، فهو يتضمن "معاني كأنها رقية الزمان". لذلك كما أدى وصف الشكل إلى إحداث أثر لدى الكاتب، نجد الدلالة بدورها تخلق أثرا.

هـ. **الأثر الدلالي**: إذا كان الأثر الفني أدى إلى العشق والإحساس بالجمال، فإن الأثر الدلالي سيتولد عنه التفكير والتأمل "فأوجب تأملي لها تأملي". إن الكاتب تحت وطأة الشعور بفعل سحري يستوجب السؤال والحيرة.

و. **الاستجابة**: لقد ولد هذا الأثر الدلالي وهو يترافق مع الأثر الفني استجابة غامضة تبرز من خلال السؤال: "قلت: سبحان ربي القيوم" أفسحر هذا أم أنتم لا تبصرون". لقد كان التجاوب فوق العادة مع

---

(1) نفسه، ج. 1. ص31-32.

الموصوف. وكانت الاستجابة في أرقى درجات الإعجاب والتعجب: أكل هذا الإحسان في طاقة الإنسان؟ إننا أمام إحساس نادر جعل الكاتب يتساءل وهو تحت الوطأة نفسها من الحيرة والتعجب: "ولئن كان ذلك فنحن الأنعام يشملنا اسم الحيوان". لم يتجاوز الكاتب حدود اللياقة، وهو يعبر عن إعجابه الفائق، بالذهاب إلى أن هذا الخط، وكأنه فعل غير إنساني. ولكنه بالمقابل رفع الخط إلى مستوى الإنسان، وجعل كل الناس بمثابة الأنعام. إن الخط كما وصفه لنا يبدو، وكأنه "إعجاز" لا يتأتى للإنسان أن يصنع مثله.

ورغم كون الكاتب، لم يبالغ في وصف الخط بوصف غير خليق بالإنسان، على عكس ما فعل ابن هانئ الأندلسي الذي يصل إلى حد اعتبار ممدوحه بمثابة الخالق بقوله: "فاحكم فأنت الخالق الجبار". نجده، وكأنه يعتذر عما بدر منه من "غلو" بقوله: "ثم رجعت إلى نفسي، وثاب إلي حسي".

ز. التفسير: عندما يتجاوز الكاتب الشعور بالإحساس العارم الذي انتابه، ويرجع إلى نفسه، تزول الحيرة وتذهب الدهشة يقدم لنا التفسير الملائم لكل ما صدر عنه، فيكون التفسير منطقيا ومقبولا، ومفاده أن من دب في الفصاحة ودرج في وكرها،،، لخليق أن يحل من الفضل وسائطه ويجمع قطريه،،،". أي أن صاحب الخط له من الفضل في العلم والإحاطة ما يجعل خطه وليد شخصيته الفذة.

إن فعلا أمام نص مبني بكيفية تدل على ثقافة الكاتب وامتلاكه رؤية دقيقة للأشياء. فهو يتدرج في بنائه تدرجا هادئا نلمس فيه قدرة على ترتيب الأشياء. فهو يستقبل نصا مخطوطا بخط عجيب فينبهر به إلى أقصى حد. وعندما يزول الانبهار، يفسر لنا أسبابه تفسيرا منطقيا يتجاوز به الحيرة التي اعترته وهو خاضع لتأثيره وسحره. كما أننا نلمس اعتماده البلاغة باعتبارها الإيجاز. فجاءت كلماته

وافية بالمراد بدون حشو أو استطراد. وحتى المحسنات البلاغية يستعملها باقتصاد شديد. ويمكننا اعتبار هذا النص في تشخيصه للخط ووصفه له من النصوص النثرية الراقية الدالة على حس حضاري عال. ونلمس السمات نفسها في كل النصوص التي كتبها. وفي النص التالي حيث أسقط الألف واللام ما يدل على ذلك.

- النص. ب. رسالة أسقط فيها حرف الألف واللام:

"رقعتي نحوك سيدي وسندي، وذُخْري وعضدي، ومن بذّ (سبق) وبزّ (غلب)، جمع من سبق وعزّ. فذّ دهره، ووحيد عصره، وغريب زمنه، ونسيج وحده، مدّ ربي مُدَّتك في مربوب نعمته، ومدد نصرته، وكبت من نكب (مال) عن ودك، بعظيم ذخره ومخوف زجره، وصيره موطئ قدميك، وصريع نكبته بين يديك، وسوّغك من ضروب نعمه بهنيّه ومَرِيّه، ومتَّعك من موفور قَسْمه بحميده ومزيده، كتبت، وكبدي تسعر بجحيم ودك، ومهجتي تصهر بسموم توقك، ونفسي تجذر من فظيع بعدك ونفسي يحصر بوجيع فقدك:

وكنتُ من بعدُ غير مَيْنٍ	قريرَ عيش قريرَ عين
حتى رمتْني صُروف دهري	عن قوس غدْرٍ بسهم بيْنٍ
فشتّتتْ زُمَرَتي وهدّتْ	ركني ومرّت تجري بحَيْنِي
عجبت من عيشتي وعمري	وكيف بي عشتُ بين ذَيْن"(1)

إننا نلمس الحس الحضاري نفسه بارزا في المخاطبة والثناء على المخاطب والدعاء له والإعلان عن مودته بدون بهرجة أو ادعاء كاذب. فهو يصف مشاعره نحوه بلغة دقيقة. وله قدرة فائقة على مزج النثر بالشعر مما يبين لنا ثقافته الواسعة وحسه اللغوي الرقيق. ويظهر لنا ذلك أيضا حين يوجه اللوم لمخاطبه حيث تبرز

(1) نفسه، ج.1، ص32-33.

لنا شخصية ابن عبد المنعم الصقلي هادئة ناضجة تقيس الأمور بعين العقل، وتتريث قبل الحكم على الأشياء. لنقرأ هذا النص لنلاحظ ذلك بجلاء:

- **النص. ج. لوم وعتاب:**

"لولا أن ذنوب الحبيب تصغر عن التأنيب، وقدر الرئيس يكبر عن اللوم والتعنيف، لكان لنا وللرئيس مجال واسع، ومتسع بالغ، فيما أتاه، إن لم نقل جناه، وفيما وعد فأخلف، إن لم نقل الذنب الذي اقترف، ومهما أجللنا قدره عن أن ينسب إليه خلف الوعد وإن كان جليلاً، ما عذره إن لم يكتب بوجه العذر أنه ما وجد سبيلاً، وقد كنا نتوقع تداني العناق، فصرنا نقنع بأماني التلاق:

فجميلُ الصبر والصفح بهذا الشأن أولى
قُل ومن شاء المصافاة على ذا الشّرط أوْ لا

وذكر المهم، آثر وأهمّ، فشوق البعيد شديد، وسؤال القاصي أكيد، وكلاهما على الأيام يزيد، فكِلهما إلى يوم جديد"[1].

إنه عتاب رقيق ينم عن إحساس رهيف حيال ما أتى به مخاطبه الذي لم يف بعهده. وبدل أن يكيل له التهم، نجده يلتمس له العذر، ويأمل في أن يعود إلى التواصل معه، فاسحا المجال لاستمرار المودة. ونلاحظ دائما دقة الكلمات مع إيجاز بليغ في التعبير، ومزج الشعر بالنثر في صياغة أفكاره.

نعاين من خلال نصوص ابنه أبي عبد الله الخصائص نفسها، وإن كنا نلاحظ أن الابن يقصر عن أبيه في العمق والهدوء.

5. 2. 2. أبو عبد الله محمد بن عيسى الفقيه:

يكتب العماد الإصفهاني في حديثه عن أبي عبد الله محمد وهو ابن عيسى الكاتب الذي قدمنا عنه نماذج من النقطة السابقة:

---

(1) نفسه، ج.1، ص33-34.

"ذكر أنه كاتب شاعر، بارع ماهر، مهندس منجم، لغارب الفصاحة متسنّم، في ملتقى أولي العلم كميّ معلم، وقد أورد من شعره ما يهزّ أعطاف القلوب مراحا، ويدير على الأسماع من الرحيق المختوم راحا"[1].

- النص: د. وله من رسالة في الاشتياق:

"يا حالَ حالٍ بسقم النفس والجسد	قد رُدّ عن ورد ماء الأمن والرّشَدِ
قد قيدته الليالي عن تصرفه	إلى النجاة بقيد الأهل والولد
ولو أمنتُ عليهم بعد منصرفي	صرف الليالي لقوّت عزمتي جلدي
من بعدِ نعمةَ لم تنعم بلذّتها	نفسي ولا بردت من لوعة كبدي
قد أسس البين عندي منزلي ولهِ	فمهجتي للجوى والعين للسّهد
وأرّق البعد جفني ثم فرّقني	فالجسم في بلدٍ والروح في بلد
أخي ومولاي علّ الدهر يجمعنا	بمنزلٍ عن جميع الشرّ مبتعد

شوقي إلى لقائك شوق الظمآن إلى الماء الزلال، وارتياحي إلى ما يرد من تلقائك ارتياح السقيم إلى الصحة والإبلال، وتلهفي على فراقك تلهف الحيران، وتأسفي على بعدك تأسف الولهان، لكنني إذا رجعت إلى شاهد العقل، وعدلت إلى طريق العدل، يمازج قلبي سروراً، ويخالط شوقي بهجة وحبوراً، بما ألهمك الله تعالى إليه من صفاء النية والإخلاص، والظفر بأمل النجاة والخلاص، وأتلو عند ذلك (يا ليتني كنت معهم فأفوز فوزاً عظيماً) ثم أرجع إلى قول النبي صلى الله عليه وسلم (الإيمان بالقدر يذهب الهم والحزن)، فأعلم أن الأمور كلها مقدرة، وأنه في اللوح مسطرة فأفزع إلى الدعاء لمقدر الأمور، الذي يعلم خائنة الأعين وما تخفي الصدور، أن يحسن لنا العقبى، ويقضي لنا بالحسنى، ويسبل علينا من العافية ستراً سابغاً ضافيا، ويوردنا من السلامة مورداً سائغاً صافيا، وأن

---

(1) نفسه، ج.1، ص34.

يقرب بك الاجتماع، حيث يوجد الاستمتاع، بما تقرّ به الأعين وتلذّ الأسماع"[1].

يعبر أبو عبد الله عن شوقه إلى مخاطبه، ونرى تمكننا من ناصية التعبير البلاغي. فهو ينجح في إيراد مشاعره بدقة، كما أنه يفلح في تضمين شواهد واقتباسات من القرآن الكريم والحديث النبوي، لكن أسلوبه أميل إلى محاكاة الكتابات النثرية السائدة والصيغ المكرورة: شوق الظمآن إلى الماء الزلال، ارتياح السقيم إلى الصحة،،، كما أنه يستعمل الاستطراد والتكرير، على نقيض ما رأينا عند والده. وعندما نقارن ما قاله في الاشتياق وما يقوله في العتاب تتضح لنا تجربته الكتابية بجلاء:

- النص. هـ. فصل من رسالة في العتاب:

"قد عاملني في مشاهد هذه الأيام، التي قمعت الخاص والعام، بأشياء لو جرت بيني وبينه على خلوة لعددتها من لذيذ الأنس، لكنها أتت في الملأ بما آلم النفس، واحتملت ذلك منه رجاء أن يقلع عنه، فازداد لَجاجة، وازددت حراجة، حتى استفحل الثُغاة عليّ بسبب ذلك المزاح، واستنسر البغاث إليّ وهزّ الجناح، ولو شئت حينئذ لعرفت كل واحد بما جهله من أبوّته وقيمته، وأعلمته بما لم يعلمه من خُلقه وشيمته:

فمن جهلت نفسُه قدرَه ... رأى غيرُه فيه ما لا يرى

لكنني أغضيت على موجع القذى، وصبرت على مفجع الأذى، وأعرضت عن أشياء لو شئت قلتُها. ولو قلته لم أبق للصلح موضعًا، وأنا أحرص على صحبته ممّن يرعاها حق رعايتها، وأروم حفظ ذلك بالمحافظة على ما سلف بيننا من المصافاة، والاعتداد بما له قبَلي من الحقوق المثبتة بخالص المؤاخاة، وأطرح ما أعاين من الزلات والهفوات، فأحب أن يحسن الظن بي، والذكر عني،

(1) نفسه، ج. 1، ص42-43.

فإن فعل ذلك فعل الأشكل به والأليق بأدبه، والأولى بجميل مذهبه، وقد أطفأت عن قلبي هذه المعاتبة ناراً موصدة، وبردت من صدري غُلَّة موقدة"[1].

نلمس في هذا النص تقاربا بينه وبين أبيه، فيما أسميناه بالحس الحضاري. فهو لا يسرف في العتاب، ويبقي مسافة للود المستحكم بينه وبين المخاطب. ولقد ظهر ذلك على مستوى الصياغة التي جاءت معبرة عن مشاعره بحرارة، افتقدناها في تعبيره عن الاشتياق. إنه هنا يجسد مشاعره الصادقة حيال المعاتب، ولذلك جاءت لغته النثرية دقيقة وخالية من أي محاكاة للقوالب البلاغية. يقتصد في التعبير، وإن لم يصل إلى درجة والده، ولكنه يفي بالمراد بأصالة وعمق.

- النص. و. فصل من رسالة في الشكر:

"مسترقّ أياديها، يرغب إلى شريف معاليها، أن تحلّه من نفسه النقيّة محل المصطنعين المخلصين، وتنزله من حصته الرئيسية منزلة الأولياء المختصين، فإنّ غرس فضلها السابق إليه أثمر عنده شكراً وحمداً، وأثبت لديه محبة ووداً، وهو يقسم بالله العظيم، أنه من موالاتها لعلى صراط مستقيم، ومن الإقرار بفضلها لعلى منهج قويم، ومن الدعاء لها لعلى حال مقيم، وكيف لا يكون كذلك وقد صيّره سالف إحسانه في الرِّق، ومَلَكه فارطُ امتنانه ملك المستحق، فهو لا يفتر من جميل شكرها لساناً، ولا يخلي من خلوص ودّها جَنانا"[2].

يسير أبو عبد الله في الشكر سيره في الاشتياق، حيث نجد القدرة نفسها على التعبير عن خوالجه بلغة بسيطة لا تكلف فيها ولا تقعر، وحتى توظيفه للسجع يتم باقتصاد شديد، ولا يثقل نصه بالمتكلف من العبارات، وإن كنا نعاين أحيانا محاكاته لبعض التعابير الأليفة في الكتابات النثرية الشائعة. لكننا نلاحظ مع ذلك أن له تجربة كتابية خاصة. وإن كانت دون تجربة والده التي نراها نادرة وعميقة.

(1) نفسه، ج.1، ص44.
(2) نفسه، ج. 1، ص45.

5. 2. 3. محمد بن الصباغ الصقلي:

يقول العماد في ذكر الأديب الكاتب أبي عبد الله محمد بن الصباغ الصقلي: "أحد أدباء وقته المشاهير، وكلامه يعرب له عن أدبٍ كثير، وحفظ غزير"[1]. ولقد أدرج له ابن بسام في الذخيرة[2] ثلاثة مقتطفات طويلة نسبيا، وكل الذين تعرضوا لها من الدارسين اختصروها. لذلك فإننا سنقدمها كاملة لأنها تعطينا فعلا فكرة دقيقة عن نثر ابن الصباغ، من جهة، وتؤكد الصورة التي نريد تشكيلها عن النثر الصقلي، من جهة ثانية.

- النص. ز. تعزية في هرة:

فصل له من رقعة خاطب بها الأديب أبا حفص القعيني الأندلسي يعزيه في هرة نفقت له، وجلس للعزاء عنها تماجناً، قال فيه:

"الحياة لبني الدنيا مراحل، والمنايا لجميعهم مناهل، والأعمار كالأسفار، منها القريب الوصول، العاجل الحلول، ومنها البعيد الشقة، الشديد المشقة أنفاس معدودة، وآجال محدودة، وليس بناج من محتومها أحد، ولا لمخلوق منها ملتحد، وانتهى إليّ - سهل الله الصبر الجميل سبيلك، وأطفأ ببرد السلوان غليلك - نبأ جلل، وخطب معضل، وهو مصابك بشقيقة نفسك، وموضع راحتك وأنسك، وربيبة حجرك وحجرتك، وآلة حيطتك على حنطتك، وكالئة ذخائرك وقنيتك، واستحواذ فجيعتها على لبك، وما عالجتها به من ذرورٍ وحنوط، وإشفاقك من تعجيل إسلامها إلى التراب، وإبقائك إياها طويلاً في المحراب، وألبتك عليها لتدعون إلى جنازتها مأتماً يشققن عليها المدارع، ويفضن من الوجد بها غروب المدامع، ويعولن عليها بالصراخ والنياح، ويذرين لمصرعها شعورهن مع الرياح.

---

(1) ابن بسام (أبو الحسن علي الشنتريني) الذخيرة في محاسن الجزيرة، تحقيق إحسان عباس، 1978، ج. 7، ص307.

(2) نفسه، ج. 7، ص309.

وفي فصل: ولست بناسٍ ذكر تلك الملح التي كتبت تصف من أخلاقها وآدابها، والمدح التي تورد في أعراقها وأنسابها، والغرائب التي تذكر عن قوتها وأيدها، وحيلها وكيدها، ومكرها بالفأر وصيدها، ولعمري ما أفرطت في نعتها بل فرطت، وما صرحت بجميع محاسنها بل لوحت، فلقد كانت لبؤةً إلا أنها تدعى هرة، ونمرةً إلا أنها أكثر منها شرة، ذات نابٍ مطلول، وساعد مفتول، وخصر مجدول، ريانة الكاهل، ظمآنة الأسافل، تطير من قوائمها بأسرع من الجناح، وتستضيء من عينيها بأنوار من المصباح، وتعتد من مخالبها بأمضى من السلاح، وتسطو من جرأتها بمثل القدر المتاح، لينة الوبر كالسمور، سوداء الشعر كالديجور، مأمونة الجيب، بظهر الغيب، عظيمة النفس، لطيفة الحس، أمينة على اللحم الموضوع، ولو شفها فرط الجوع، وما خانت قط أمانة، ولا رضيت يوماً خيانة، فهي عوذة الدار، من الفأر، وعهد الأمان، من الجرذان"[1].

يظهر لنا ابن الصباغ في النص كاتبا يذكرنا بكبار النثر العربي مثل الجاحظ والهمذاني. فله قدرة فائقة على الوصف والسخرية. ولقد مكنه الموضوع الطريف (التعزية في هرة) من التعبير بدقة متناهية عن مفارقته لأحاسيس المعزى، فراح يبرز آيات سخريته من عقل صاحبه، وهو يضخم "مناقب" المتوفاة، ويبين عجز صاحبه في التقصير عن معاملته هرته بعد وفاتها بالاكتفاء بما قام به، وكان الأحرى أن يأتي بأكثر مما جاء به. ولقد وفر الكاتب للنص كل مقومات النص الجيد المعبر عن أفكار وأحاسيس صاحبه حيال الموضوع. فأجاد وصف الهرة معتمدا المبالغة، ولوح بانفعالات مالكها، وسفه أفكاره ومشاعره، مبرزا في الوقت نفسه صورة هرة لم يأت الزمان بمثلها. فكانت روح الدعابة والسخرية طافية من بداية النص التي تجعلنا أمام حدث جلل، نتبين بعده أننا أمام موت هرة. هذه الروح الساخرة، تظهر لنا أكثر في تناول الجارية السوداء:

---

(1) نفسه، ج. 7، ص308.

النص. ح. القعيني والجارية السوداء:

قال ابن بسام: وكانت للأديب القعيني هذا جارية سوداء كلف بها ثم باعها، وندم فحاول استرجاعها، فزعم المبتاع أنها حامل - وللقعيني في ذلك أشعار كثيرة - فكتب أبو عبد الله هذا رقعةً قال فيها:

"كشف الله عن قلبك أيها الأديب الحسيب زين الشهوة، ومحا من لبك شين الهفوة، فعلى رأيك يعتمد من اختلفت آراؤه، وبهديك يهتدي من أضل القصد، وبه يقتدي من عدم الرشد. ونقل إليّ بعض من يعرف أحوالك، ويشارف فعالك، خبراً يصم السمع، ويضيق الذرع، وذلك أنك نبذت من يدك كرتك المتكشفة، فتلقاها من أحمدت صولجانه، وأخرجت عن ملكك ضفدعتك المريعة، فتناولها من استحسنت غدرانه، وبلغك من إقبالها عليه، وانصرافها، بكليتها إليه، ما أضرم قلبك شوقاً لا تخبو ناره، وسلّ الوجد بها عضباً لا ينبو غراره، فأنشرت للناس من نفسك قيس الأخيلية، وأحييت لهم منك مجنون العامرية، وعضضت على بيعتها أناملك، وأنضمت في طلبها زواملك، وأطلت في وصف شوقك لها وأوجزت، وقصدت في ذكر الأسف عليها ورجزت، وجمعت لها من المحاسن ما افترق، وفتحت من البدائع فيها ما انغلق، وجعلتها نبض حياتك، وموضع شكاتك، وسعنة أوطارك، وجونة عطارك:

ففيهـــا عنـــبر الهنـــد	وفيهـــا مســـك داريـــن
وفيهـــا قضـــب نعمـــان	وفيهـــا كثـــب يـــبرين
وفيهـــا قامـــت الحـــرب	كمـــا كانـــت بصـــفين

فأصبحت والظنون بك مرجمة، والألسنة عنك مترجمة، والأقوال فيك كثيرة، والأيدي إليك مشيرة؛ ويا عجبا منك كيف لم تبصر بصيرتك هذا العوار وشهابها ثاقب. ولم تعف نفسك السامية هذه الأقذار وإباؤها واجب، شد ما

ملكتك سورة الغرارة وأنت كهل أمين، وهفت بلبك هفوات الهوى وعندك عقل رصين؛ أفي الحق أن أستفرغ قلبك فلا يخلو، وأنشدك فلا تسلو:

نـــدمتُ ندامـــة الكســـعي لمـــا	تبطنهـــا يباضــــعها ســـــواكا
رأت مـــا ســـد كعثبهـــا وأودى	بغلمتهـــا فلجـــت في جفاكـــا
فـــلا تـــذهب بلبـــك طائشـــات	مـــن الصـــبوات واســـترجع نهاكـــا

ما لك وللتمادي في غلوائك، والزيادة في برحائك. نهنه قلبك، وراجع لبك، واذكر خلقها وخلقها، وتأمل وجهها وعنقها، وانظر خدها وقدها، وهل شيء مما يستملح عندها؛ والله ما رأيت شخصها قط إلا تخيلت الشيطان، ولا مقلت مقلتها إلا ذكرت السرطان. وأية ضفدعة ماء تعشقت، وقرنبى بها تعلقت، لقد روي زند من خرجت من يديه، وتعس جد من صارت إليه.

وفي فصل منها: فهنيئا أبا حفص راحة بصرك من شخصها المقيت، وفراغ قلبك من الكبَد بخلقها المميت، لو غسلتها بكل ماء في البحر، وطيبتها بكل عنبر في الشحر، وضمختها بملاب كل عطار، وفتت عليها من المسك ألق قنطار، ما ازدادت مع الطيب إلا دفرا، ومع الغسل إلا وضرا؛ وكأني بك قد أنشدت بيت ابن الرومي في من لا يشبهها إلا في سواد الجلد، ولا يشركها إلا في النسبة إلى الجد، يقول:

أكســـبها الحـــب أنهـــا صـــبغت	صـــبغة حـــب القلـــوب والحـــدق

وقال الآخر:

مشبهات الشباب والمسك تفديهن	نفســـي مـــن الـــردى والكـــروب
كيف يهوى الفتى الأديب وصال البيـ	ض والبـــيض مشـــبهات المشـــيب

هيهات! هنا يقال: ظن تخب، واقلب تصب، ما كل بيضاء شحمة، ولا كل سوداء تمرة. فأمسك عنها فقد سلت عنك، وابرأ منها فقد برئت منك،

واستصغرت آلتك، واعتاضت منك بزعمها أكبر أيرا وأكثر خيرا، ووصفت عنه من نشاط العدة، وإفراط العدة، وما شرحت به صدرا، وأوسعت عليه شكرا.

وفي فصل منها: وأما قولك: ما الذي أعجبها من دمامته، وقصر قامته، وعظم هامته، ووسخ عمامته، حتى شغفها حباً، وأصبح فؤادها به صبا، فنعم:

أعجبها من خلقه قمد عجارم ضخم القذال نهد
ململم الأقطار عبل جلد مثل ذراع البكر أو أشد

ولو كنت ممن يربع بالنهار، ويشبع بالليل، كما حكت عنه، لما واجهتك بما لا تريد، وباعت صحبتك في من يزيد، فانقض غزل حبك لها أنكاثاً، وطلق علاقة قلبك بها ثلاثاً.

فراجعه القعيني برقعة طويلة انتصر فيها لنفسه هنالك، وأقام حججاً على صواب ذلك.

فأجابه الصقلي برقعة أخرى يقول في فصل منها: زعمت أنك شديد الغرام، بشقيقة الظلام، وأني أخطأت في عتبك على حبها، وظلمت في نهيك عن قربها، وجعلت أشعارك في النسيب بها حجة لتمييزك، وإنكار التأنيب عليها عذراً من تعجيزك، وطفقت تنشد رافعاً عقيرتك، مستصغراً كبيرتك:

أستودع الله مولى ملكته يدي ودعت إلا شجوني إذ أودعه
جسم من المسك أقصته النوى فمضى وفي ذؤابته عندي تضوعه
وبدر تم تقاضاه الأفول فيا ويلي طويلاً وعندي كان مطلعه
عدمته ذهباً لوناً وفائدة واذل من ليست الآداب ترفعه
يا قطعة من فؤادي جذها قدر حتام تجفوه عدواناً وتقطعه
أهوى الأصيل إليها من ملابسة ثوباً بهياً ولكن ليس تخلعه

فجعلتها مسكًا فتيقًا، وذهبًا عتيقًا، وقطعةً من فؤادك، ومضنةً لودادك، وسببًا لانقيادك، وألبستها من الأصيل ثوبًا لا يخلع، ودرعًا لا ينزع، وزعمت أنك اخترعت في هذا النسيب معنى لم يسمع، فانتصرت لمذهبك، وحليت عاطل مركبك. وما أدري ما أقبل من شعريك، ولا ما آخذ من قوليك، أهذا الأول الذي زعمت أنك قلته في عنفوان الصبابة، وإفراط الكآبة، أم حين جلى الله عن بصيرتك غيايتها، وكشف عنها عمايتها – حين قلت:

بأسوء ما اخترتها في الحب ضفدعةً	جحوظ عين وقداً مفرط القصر
إذا أردت نكاحاً وهي مجمرة	عطراً أرت خلق إبراهيم من قذر
الحمد لله جلى في الغرام بها	بصيرتي فرأى أقذارها بصري

فمتى عادت الضفدعة غزالا، وصار هذا النقص كمالا! وشد ما عميت بصيرتك بعد جلائها، وتسامحت سيادتك بعد إبائها، وظمئت إلى سؤر هذا الجازر، وهو من لبن حازر، أتراها بعد أن اختبرت عرده، وبلت زوجه وفرده، وذاقت صابه وشهده، ورأت كل ما يسرها عنده، تصبر على دقة مسبارك، وترضى ملة خشكارك. وهيهات ما سولت لك الأحلام، والله لو عادت إلى ملكك، ما ملت من فركك، ولا رجعت عن تركك، ولو جعلت السندي لها بسطاً، والثريا في أذنيها قرطا، وصيرت بني حام كلهم لها خولاً، وحشرت عليها كل شيء قبلا، ما كانت لتقبل عليك، ولا لتصرف وجه محبتها إليك.

وفي فصل: وأما ما ذكرت من خليدة التي ادعيت عشقها علي، ونسبت حبها إليّ، فقد أذكرتني الطّعن وكنت ناسيًا، قد كنت رأيتها في المعرض، وعندي من الارتياح إلى الملاح، ما عند الغصون لهيف الرياح، ومن الشغف في أمثالها إلى اللقيا، ما بالرياض إلى السقيا، فرأيت لثامها قد حط عن بدر كمال، وإزارها قد غص بردف ريان، وسرحت طرفي منها في روضة حسن أريضة، وحديقة جمال أنيقة، وأعطيت مولاها فيها السول، وبلغته في ثمنها المأمول، وسألها بعض

التجار، عن الدار وعن النجار، فترجمت عن منصبها، وأعربت عن نسبها، بغرائب ألفاظ، عزيز سماع مثلها بسوق عكاظ، مسخت القاف كافا، وردت الأوصاف "أوسافا"، فبحت بذلك الكلام حسنها، ورجمت الأسماع بلغة كأنها:

بـرد تحـدر مـن متـون غمـام فعـاد مـبرم حبـي لهـا سـحيلا
ولـم تسـو عنـدي لـذلك فتـيلا

وما عجبت كعجبي من وصفكها بقصر الخطا، وتشبيهكها بإبهام القطا، فإن كان نقدك في الشعر ومراميه، واقتضابك لغريب معانيه، بهذه القريحة الصافية، والبصيرة النافذة المتناهية، فقد فت الأولين والآخرين سبقاً، وبرزت على القدماء والمحدثين صدقاً. كيف جاز عليك هذا الغلط وأنت صيرفي الكلام، معنوي النظام، وغيرك بذلك التشبيه كان أليق، وهو به آلق، تلك بيضاء قصيرة بزعمك، وهذه سوداء دحداحة بزعمك:

قريبـة الأقطـار ملمومـة مغموسـة في خضـرة جـون
لا تخطـئ البقـة أوصـافها في النـتن والقامـة واللـون

وأما ما عبته من زرقتها – وإن لم تكن كذلك، وكانت الشهلاء في نعتك – فأين أنت من قول القائل:

وأزرق العـين فـاتر الغـنج زرقـة عينيـه آفـة المهـج
قـالوا بـه زرقـة فقلـت لهـم تـم بهـا حسـن وجهـه الـبهج
مـا زرقـة العـين مثـل كحلتهـا كـم بـين ياقوتـة إلـى سـبج

وفي فصل منها: وهاهنا وقفت وأمسكت، لأن بعض الإخوان أحرقني بنار العتاب، وأخرجني بها عن طبقة الكتاب، وركب في ملامتي رأسه، ومد بها إليّ أنفاسه، وأطنب في اللوم وأسهب، وصعد في العتب وصوب.

ويقول في فصل منها: "وقفت على ما أداك إليه كثرة الفضول، من إيرادك تلك الفصول، التي مسخت جواهرها خزفًا، ولآلئها صدفا، ورأيت تلك النصيحة، إليّ صارت فضيحة، والمحاسن التي عادت قبيحة، وألفاظ العذاب، التي آضت سياط عذاب، وتأدب من عاطيت، وجواب من كاتبت، فتأوهت وتفجعت، وحوقلت واسترجعت، وقلت: أما انتبه من سنة غفلته، وذكر بيتي حكمته، إذ يقول:

إذا مــا هــديت امــرءاً مخطئــاً	أضــل الســبيل إلــى قصــده
ولــم تلقــه ســامعًا قــابلاً	فحســن لــه المشــي في ضــده

ولقد سررت بما أصابك، وابتهجت بما نابك، فعساك يومًا تعرف أخلاق الناس، وتزن أحلامهم بالقسطاس، وتنتقد أحوالهم وأفعالهم، وتختبر ضرائبهم وأشكالهم، فتميز الخبيث من الطيب، وتتجانف من بعد عن الدعابة في خطاب، أو إجابة بكتاب".

هذه شكيمة كبحني بها هذا الصديق بعد أن جمحت ورمحت، وخطام به بعد أن أرقلت وأوجفت، ولولاه لعرضت أكثر من هذا المتاع، وكلت بأكبر من هذا الصاع"[1].

يكشف لنا هذا النص عن كفاية ابن الصباغ وقدرته على التعبير والوصف والكتابة. ولا شك أن من يمتلك سر الصناعة، بمثل ما يتقدم إلينا من خلال هذا النص ألا تكون له نصوص أخرى.

- نبذت من يدك كرتك المتكشفة، فتلقاها من أحمدت صولجانه، وأخرجت عن ملكك ضفدعتك المريعة.
- فهنيئا أبا حفص راحة بصرك من شخصها المقيت.
- مسخت القاف كافا، وردت الأوصاف "أوسافا"، قبحت بذلك الكلام حسنها.

---

(1) نفسه، ج.7، ص319.

- وما عجبت كعجبي من وصفكها بقصر الخطا، وتشبيهكها بإبهام القطا، فإن كان نقدك في الشعر ومراميه، واقتضابك لغريب معانيه، بهذه القريحة الصافية، والبصيرة النافذة المتناهية، فقد فت الأولين والآخرين سبقاً.

- النص. ط. طلب الوساطة:

وله من رقعة إلى ابن الشامي صاحب الخُمس، راغباً في أن يكلم له الأمير صمصام الدولة في أن يحرر له أرضاً كان اشتراها:

إذا الحاجات عَيَّ بها رجالٌ وكان قضاؤها صعبَ المرام
وقلَّت حيلة الشفعاء فيها فحاول نُجْحها ببني الشآمي
دراريُّ العلا حفَّت ببدرٍ منير في سماء المجد سام

ويعلم - أدام الله تمكينه - مذهبي في التخفيف، وحَمْل مؤنة التكليف، إلا في ما تلجئ الضرورة إليه، ويحمل الاضطهاد عليه، وكنت من ترفيه النفس عن الامتهان، والقناعة بما تسمح به نفس الزمان، عن حالة يعلم - حرس الله مجده - تقلبي في أثنائها، ومقيلي في أفيائها، حتى عرض لي من سوء القضاء، ما أجار بالنار من الرمضاء، فسول لي الحرص الذي ما شمت له قط بارقاً، والطمع الذي ما ركبت له قط عاتقاً، النظر في إحداث بستان في خرائب أخربت مالي، وشغلتني عن كثير من أشغالي، وصرت منفقاً ما جمعت في الغربة والوطن، وكسبت في الإقامة والظعن، بين جدار فيها أهدمه، وغار أردمه، وأرض أرفع مرة وهادها، وأخفض تارةً نجادها، حتى استوت ساحاتها وتوطت، وغابت مغاراتها وتغطت، وانكشطت أسنمتها وانحطت، وفي بناء حائط أحدق بأقطار، وآمن به على ثماره، وفي حفر بئر ينقع ماؤها صداه، ويبل إذا حمي الهجير ثراه، ما لو أقررت به بين يدي القاضي أو شهد به علي لتوجه عليه فيما يلزمه من الفرض، ويحق عليه في

الإبرام والنقض، أن يثبتني على رأي الفقهاء، في ديوان السفهاء، إذ لا يقدر على سقي دوحاته، ولا يتوصل إلى إحياء مواته، إلا بدولاب وجابية، يأخذان الماء أخذة رابية، وعند الوصول إلى هذه الفصول، والانتهاء إلى هذا المحصول، قرعت سن النادم، وانتبهت انتباه الحالم، وكنت كتاجر البلور، في ابتياع السنور، ومسرح الدجاج، في مخزن الزجاج: أحدث هذا في ماله من البوار، ما لا يحدثه عابث الفار، وجلب ذلك إلى بضاعته من الفساد، ما لا يحدثه وافد الكساد"[1].

6. ابن ظفر الصقلي والسرد العربي:

6. 1. النثر والسرد السلطاني:

يعتبر ابن ظفر الصقلي من أهم كتاب النثر في صقلية. وكان على غرار كل الكتاب في عصره وليد الثقافة العربية وتقاليدها الكتابية التي تمثلها جيدا، وانخرط فيها واعيا بشروط الكتابة وضروراتها. يبدو لنا ذلك في مختلف آثاره حيث نجده مستوعبا الأدبيات العربية المختلفة مكونا له من خلال ذخيرة نصية واسعة تصورا خاصا للكتابة. وكتابه "سلوان المطاع" دليل على ذلك. إنه نص سردي يتأطر ضمن تراث كتابي ترك العرب فيه كثيرا من النصوص والمؤلفات المتعلقة بالآداب السلطانية. فمنها ما جاء في قالب شعري وعظي، أو صيغة تحليلية تقريرية مبنية على أساس أبواب متعددة يتعرض فيها لما يحتاج إليه السلطان في أمور تدبير الرعية وسياسة شؤونها. ولعل أهم هذه الأنواع جميعا ما اتخذ طابعا سرديا وهو ما نجده كامنا في ما يعرف بـ "أدب المسامرة". ولما كانت" المسامرات" متعددة الطبائع والغايات، فإن مسامرة الخليفة أو الأمير في أغلب الحالات كانت تعتمد على توجيه السلطان إلى اتخاذ القرار المناسب أمام الظروف المعقدة. ولإقناع الخليفة بفائدة ما يقدمه "المسامر" الذي ينبغي أن

(1) نفسه.

تتوفر فيه شروط خاصة، يلجأ هذا الأخير إلى استثمار سلطة السرد لإقناع الخليفة وإمتاعه في آن. وفي السرد تقدم أخبار وأقوال مماثلة للحالة المطروحة، وغالبا ما تتأسس على قاعدة "ضرب المثل".

يبرز لنا هذا جليا في حكايات كليلة ودمنة حيث يسأل الملك الحكيم أسئلة معنية ليجيب عنها الفيلسوف بما يتطابق والمسألة المطروحة مقدما حكايات وقصصا لتعزيز أفكاره وتدعيمها. ونجد الشيء نفسه في المؤلفات التي سارت على نهج كليلة ودمنة مثل النمر والثعلب، والأسد والغواص والصاهل والشاحج ومفاكهة الخلفاء... وكتاب ابن ظفر الصقلي "السلوانات في مسامرة الخلفاء والسادات" أو "سلوان المطاوع في عدوان الأتباع" يدخل بدوره في هذا النطاق، بكيفية تظهر لنا خصوصية وتميزا لدى ابن ظفر الصقلي في معالجته أمور السلطان وضرورات الحكم.

6. 2. ابن ظفر الصقلي ناثرا:

هو محمد بن أبي محمد حجة الدين الصقلي المعروف بابن ظفر. ولد بصقلية ونشأ بمكة، وتنقل في البلاد العربية، ودخل المغرب وإفريقية وزار الأندلس ومصر. عاد إلى صقلية موطنه الأصلي. وارتحل إلى بلاد الشام، وأقام بحلب وفيها ألف تفسيره للقرآن الكريم، وقصد حماة، وتلقى وظيفة بالديوان، وكان راتبه لا يكفيه وظل يعاني من الفقر إلى أن مات بحماة سنة565هـ.

كان ابن ظفر على غرار مثقفي القرن السادس الهجري متعدد الملكات والمعارف. كان أديّبا وفقيها ومتكلما ونحويا ومفسرا، كما كان واعظا وشاعرا. ترك أزيد من ثلاثين مؤلفا في مجالات متعددة في التفسير والأخبار والفقه والنحو وفي شرح المؤلفات وتقديم حواش وتعليقات عليها. طبعت مؤلفاته طبعات عديدة. وحظي كتابه "سلوان المطاع في عدوان الأتباع" بقصب السبق

لخصوصيته[1]. كما أن كتابه "أنباء نجباء الأنباء"[2] حظي بالمكانة نفسها.

ألف ابن ظفر هذا الكتاب سنة554هـ وأهداه إلى القائد الصقلي أبي عبد الله محمد بن أبي القاسم القرشي. يقول في تقديم كتابه هذا: "وهو كتاب عمدت فيه إلى أمثلة استأثر خواص الملوك ببضاعتها ومنعتهم الغيرة عليه من إذاعتها، فتوسعت بالتعبير ألفاظي عنها والتحبير بعلمي لها... وكسوت جسومها حلل الآداب الملوكية وتوجت رؤوسها بتيجان الهمم الأبية، وقلدت عواتقها سيوف المكايد الحربية..." (ص16).

يظهر من كلامه هذا اندراج الكتاب ضمن ما أسميناه بـ "السرد السلطاني" لأن القضايا المختلفة التي يتطرق إليها ترتبط بشؤون الملك في أحوال السلم والحرب، والصراع والتحالف. ولما كانت الظروف التي ألف فيها ظروف ترد وانتكاس وتشرذم شمل جسم الإمبراطورية العربية الإسلامية في المشرق والمغرب وفي الأندلس وصقلية. فابن ظفر الذي جاب البلاد العربية وعرف واقعها، لا يمكنه إلا أن يسهم في هذا التأليف في ظرف انتهى فيه الحكم العربي من صقلية ولذلك يتخذ الكتاب طابعا خاصا. إنه يتوجه إلى محاولة التكيف مع الظروف السياسية الجديدة، مع محاولة إعطاء معنى للحياة، في ظروف عصيبة عسى أن يكون الفرج بعد الشدة، أو على الأقل التسلي أمام المصاب الجلل الذي يهدد الكيان. يظهر لنا هذا في عنوان الكتاب (السلوانة) وأبوابه.

3. سلوان المطاع في عدوان الأتباع:

يكتب ابن ظفر الصقلي موضحا دلالات عنوان كتابه:

---

(1) ابن ظفر الصقلي (حجة الدين أبو عبد الله)، السلوانات: سلوان المطاع في عدوان الأتباع، طبعت كتاب في القرن العشرين طبعتين متداولتين، وكلتاهما طبعت مرارا. فهناك طبعة بتقديم أبو أحمد بن عبد المجيد، نشر أحمد طرا بزوني الحسيني عن دار نشر الثقافة (1978)، وأخرى بتحقيق أيمن عبد الجابر البحيري، دار الآفاق العربية، القاهرة، 1996.

(2) ابن ظفر الصقلي، أنباء نجباء الأبناء، 1980.

"السلوان جمع سلوانة. وهي خرزة تزعم العرب أن المصبوب عليها إذا شربه المحب سلا" (ص 17). إن السلوانة خرزة أو "حرز" يكتب للعاشق العاجز عن بلوغ مراده من محبوبه، وهو يقدم إليه لكيلا يظل يتعذب بحبه الميئوس من تجاوزه بنيل المراد، وكي يسلو حبيبه وينساه. وفي قول الكاتب عن الخرزة "يزعم" العرب ما يشي إلى قلة فائدتها. ولكنه يأبى إلا أن يؤلف سلوانات لـ "تهدئة" القائد العربي الصقلي، ومن خلاله القارئ بصفة عامة الذي كان يرزح تحت الإكراهات نفسها. ليست هذه السلوانات، ظاهريا، غير "خطابات" لتبرير "الوضع الحرج" وتسويغه بالحث على الصبر والتأسي أمام مختلف الأخطار المحدقة، وضمنيا من أجل العمل على تجاوز الشروط التي أدت إليه. يتحقق أمامنا هذا بجلاء، علاوة على ما هو متضمن في العنوان، من خلال أبواب الكتاب الذي يوزعه إلى خمس سلوانات:

- في التفويض - في التأسي - في الصبر - في الرضى - في الزهد.

إنها سلوانات متكاملة تبدأ بالتفويض وتنتهي بالزهد. وهي في ترتيبها دالة على الانتقال من وضع إلى آخر. ذلك لأن من يفوض أمره إلى الله يساعده على أعدائه ومناوئيه. ونجده الشيء نفسه في السلوانات الأخرى: التأسي والصبر والرضى والزهد. إنها تتكامل وتتضافر لتمكن "المخاطب" (القائد) من تجاوز الوضع المتأزم. قد تبدو هذه الأبواب، على مستوى الظاهر، دافعة إلى "الاستسلام" و"الرضى" بالواقع. لكنها، في العمق، توحي إلى التدبر والتمعن والتسلي بهدف الخروج من الظرف الصعب. ولا يمكن أن يساعد على ذلك سوى "السرد" الذي يضطلع به "الحكيم" - الراوي. وهذا ما نجده في مختلف الحكايات والأخبار المقدمة من قبل هذا الراوي الذي لا يسرد للتسلية، أو" يحكي للسلطان حتى ينام". إنه يضطلع بدور خطير يكمن في تحويل "الهزيمة" إلى "نصر"، والعجز إلى قدرة لأن كل الحكايات المقدمة دالة على هذا التحول من وضع "متدهور" إلى وضع مخالف. وما كان ليتأتى ذلك لولا القيم التي شدد

عليها الكاتب من خلال سلواناته. ولعل هذه هي الميزة الخاصة التي يتميز بها كتاب "سلوان المطاع" عن غيره من الكتابات المتصلة بالسرد السلطاني.

يستوعب الكتاب خطابات عديدة داخل كل سلوانة. وكل منها يسير على النسق نفسه إذ يتخذ بناء يضارع البناء الذي نجده في السلوانات الأخرى. فهو يبتدئ دائما بـ:

أ. آيات قرآنية تتصل بموضوع السلوانة، ويردفه، بـ:

ب. أحاديث نبوية تناسب المقام. وبعد ذلك يورد:

ج. الأمثال والأشعار الموائمة، لينتهي بعد ذلك إلى مادة تحمل عنوان:

د. "روضة رائقة ورياضة فائقة": حيث يسرد علينا حكايات وقصصا تؤكد ما سبق تقديمه، وتأتي لضرب المثل وإبراز "المماثلة".

إن كل سلوانة تجمع بين عدة أنواع وخطابات تأتي وفق ترتيب محدد: آيات- أحاديث- أمثال وأشعار- حكايات.

لكن كل هذه الأنواع تأخذ شكل بناء خاص وموضوع محدد ينظمها في بنية معينة. كما أنها تتداخل وتتضافر فيها بينها لتجسيد "السلوانة"، وتقديم "مضمونها" بشكل يدفع إلى التأمل والتدبر وفق التدرج من النص القرآني إلى النص السردي، مرورا بالحديث النبوي والأمثال والأشعار. إن تنوع الخطابات يحمل أكثر من دلالة. فعلاوة على كونه يؤكد الطابع "الاستطرادي" الذي يتميز به النثر العربي والذي دافع عنه الجاحظ في مختلف كتبه، والذي يحقق مقاصد شتى من بينها دفع الملل عن القارئ، نجده يسهم في إقناع المخاطب بصحة الأفكار والمرامي التي يريد تحقيقها لتضافر خطابات متنوعة (دينية ودنيوية) في التعبير عن الموضوع نفسه.

إن هذه الطريقة نهجها ابن المقفع أيضا في كتاب كليلة ودمنة. فهو يبدأ بتأكيد فكرة المثل الذي يحمل القيمة المدافع عنها، ثم يعزز ذلك بضرب المثل بحكايات متعددة تدور في فلك الفكرة عينها. وهذه العلاقة هي التي جعلتنا نعتبر "سلوان

المطاع" ونصوصا أخرى مماثلة بمثابة نص لاحق(متعلق) بكليلة ودمنة (السابق أو المتعلق به) حيث يبدو هذا في اعتماد حكايات متنوعة جيء بها لـ "ضرب المثل"، وهي تصل حينا بقصص الحيوان، وأحيانا بقصص تاريخية أو واقعية أو متخيلة، وتعود جميعها إلى تاريخ العرب وخصوصا ما اتصل منه بالدولة الأموية والعباسية أو إلى الفرس والروم واليونان والعرب في الجاهلية أو الإسلام. وفي ذلك تأكيد لما ذهبنا إليه بصدد مقاصد الكتاب لأن ضرب المثل بهذه الحقب التي كان العرب فيها في وضع أحسن وأفضل، وكذلك الأمر بالنسبة للأمم الأخرى، ما يعزز المرامي العميقة، وهي العمل من أجل تحويل الوضع المتدهور إلى وضع أحسن.

إن كل هذه المواصفات تجعل سلوان المطاع يلتقي مع نصوص عربية سابقة. ولكنه بحسب الطريقة التي قدم بها الكاتب مادته يحقق خصوصية وفرادة تجعله يستفيد من التراث النثري والسردي العربي، ويعمل على تجاوزه بإضافات عديدة. وهذا ما بوأه مكانة خاصة ضمن السرد السلطاني. ولتأكيد ذلك نأخذ السلوانة الأولى نموذجا للتمثيل.

6. 4. سلوانة التفويض:

تبدأ سلوانة التفويض، على غرار السلوانات الأخرى، بآيات قرآنية تتعلق بالتفويض من قبيل: "فعسى أن تكرهوا شيئا ويجعل الله فيه خيرا كثيرا". وبعد تعريفه للتفويض، ينقلنا إلى الإخبار عنه: "وبهذا عامل الله سبحانه مؤمن آل فرعون حين فوض أمره إليه..." ويسرد علينا قصة الرجل الذي آمن بدعوة موسى وكان من المقربين من فرعون، وكيف أنه تعرض للسجن والإغراء. لكن أمره انتهى بالعفو عنه. ويفسر ابن ظفر هذه النتيجة بسبب تفويض أمره إلى الله.

يقدم لنا بعد ذلك جملة أحاديث نبوية تدور في فلك التفويض. ويستشهد بعد ذلك بأبيات شعرية قالها هو نفسه في الموضوع، لينتهي بعد ذلك إلى السرد، من خلال روضتين رائقتين ورياضتين فائقين.

في الروضة الأولى يقدم لنا قصة الوليد بن يزيد وبن الوليد الذي أوغر عليه الصدور. وكيف خرج الوليد قصة مماثلة(وفرعية) عن عبد الملك بن مروان وخروجه لقتال عبد الله بن الزبير، وكيف تمرد عليه عمرو بن سعيد، الشيء الذي جعله يحتار بين حربه لعبد الله أو عمرو، وفي انفراده عن أتباعه، يلتقي بشيخ يحكي له قصة الثعلب ظالم مع الحية التي احتلت جحره، والتجاءه إلى الثعلب مفوض ليساعده على استرجاع جحره. لكن "ظالم" ينتهز الفرصة ليحتل جحر "مفوض". لكن حيلة ظالم تعود عليه فيحترق، ويعود الجحر إلى صاحبه. ويخبره أن مثل عمرو بن سعيد مثل الثعلب ظالم، فيرتاح عبد الملك بن مروان ويعمل بما قال له الشيخ فينجح في مسعاه. ونفس الشيء يقوم به الوليد بن يزيد الذي "استرجع عقله، واستظرف أدبه" وقربه ونجح في مطلبه.

نلاحظ أن هناك قصة إطارا تتضمن قصة فرعية تتضمن بدورها قصة أخرى. ونهاية كل قصة – الإطار. إنها جميعا تتضافر لتقديم صورة عن "التفويض" الذي يؤدي إلى النجاح بناء على كونه يقوم على ما يمكن أن يؤديه الراوي – الحكيم (الشيخ) في القصص الثلاث. فهو يسلي الخليفة بحكاياته، من جهة، وهو أيضا الذي يصبح، من جهة أخرى، الموجه لقراراته بدلالات الحكايات ومغازيها، وبذلك يتحقق المبتغى. إن هناك تماثلا في مختلف القصص وعلى أصعده عدة، وما توظيف بعضها قصص الحيوان إلا تأكيدا للمرمى العام المراد تحصيله.

تتعلق الروضة الثانية بقصة الأمين وصراعه مع المأمون. ولقاء هذا الأخير مع شيخ هرم من الفرس، يحكي له قصة الخنشوار ملك الهياطلة الذي أسر فيروز بن يزدجر ملك فارس، الذي أطلق سراحه، لكن فيروزا خان العهد ولم تنجح حيلته إذ انقلبت ضده، وكانت نهايته الموت. وكما رأينا في قصص الروضة الأولى، يقدم الشيخ النصيحة إلى المأمون الذي فوض أمره إلى الله. وبذلك نعاين تشابها كبيرا بين القصص المقدمة، مما يعني أن ظروف الإنسان لا تختلف

إلا باختلاف الزمان، وعلى المرء أن يستفيد مما جرى لتجاوز الوضع الذي يوجد فيه.

تترابط القصص فيما بينها لتخدم الموضوع المحوري للسلوانة. كما تعمل الخطابات المختلفة على تأكيده وتعميقه من خلال ازدواج النص إلى تقرير وحكي. في الأول تتقدم الأفكار وتدعم بواسطة الآيات القرآنية والأحاديث والأشعار ويأتي الحكي للتمثيل. وضمنه يبرز التقرير بين الفنية والأخرى ليجسدا معا ومن خلال المماثلة الفكرة الأساس. وهذه الصورة تتحقق في باقي السلوانات مع فروقات بسيطة.

تتعدد المواد المقدمة، وتتنوع، وتختلف عناصر الحكايات المقدمة وتأتلف. ومن خلال السلوانات تبرز لنا طريقة ابن ظفر في رؤية واقع العصر الذي عاش فيه، والمشاكل التي كان يتخبط فيها. غير أنه استفاد من ثقافته الدينية والأدبية والنثرية والسردية، فنظم لنا تلك الخلفية التي كان مطلعا عليها جامعا بين الأخبار والتاريخ والأدب، مبدعا من خلالها نصا له مواصفات متميزة. فهو يجمع بين التاريخي والواقعي والتخييلي، معبرا من خلال حسن اختياره وانتقائه للمادة المعروضة تصورا خاصا للنص الإبداعي النثري الذي يجمع بين المتعة والفائدة، فجاءت السلوانات نصا جامعا يشترك فيه السرد السلطاني الذي يرمي إلى إعادة الثقة والطمأنينة، بالتاريخ والمجتمع من خلال تجارب مماثلة، فكان بذلك نصا نثريا تجتمع فيه مواصفات النصوص النثرية الكبيرة في التراث العربي.

كما أن لغة الكاتب تنم عن إدراك عميق لجمالية اللغة العربية، فلم يدخل عليها المحسنات التي كانت تثقل النثر العربي في القرن الخامس والسادس، فجاء نصه قريبا من لغة الجاحظ، ونسبيا التوحيدي، لا نحس فيه بالتكلف أو التصنع. وكان لقدرته على الحكي أثره في مجاراة الموضوع الذي يعرضه بنوع من التدرج والتطور من فكرة أو حافز إلى آخر بكيفية لا نحس فيها بوطأة الانتقال أو الاستطراد الممل، لأن غايته كانت الإقناع والإمتاع في الوقت عينه.

ولقد ساهمت تقنية التوالد السردي وتعدد الخطابات التي وظفها ابن ظفر الصقلي في تحقيق المقاصد التي كان يرومها. جعل القصصَ والحكايات تتشكل داخل إطار يضم "صورا" متعددة من خطابات تترابط فيما بينها بروابط ومؤشرات موضوعية وسردية ودلالية. إن كل ذلك يكشف عن رؤية جمالية رقيقة وعميقة. ولقد ساهمت كل هذه السمات في إضفاء طابع خاص على كتابه هذا وجعله متميزا داخل النثر العربي عموما وضمن "السرد السلطاني" الذي قدم فيه العرب نصوصا كثيرة بصورة خاصة. ويشهد بذلك تعدد طبعات الكتاب والاهتمام الذي لقيه في النقد العربي.

7. تركيب:

إن الصورة التي تكونت لدينا من خلال تحليل المقتطفات النثرية العربية الصقلية وسلوان المطاع لابن ظفر الصقلي، تدفعنا إلى تأكيد أهمية النثر الصقلي الذي كان كتابه في مستوى الحضور الشعري في الجزيرة. ولو احتفظ لنا التاريخ بنصوص عديدة من هذا الإنتاج لبرزت لنا تلك الصورة بجلاء أكثر. وفيما بين أيدينا من نصوص نثرية فنية، سواء كانت إبداعية أو تحليلية، ما يبين لنا بالملموس أن الكاتب العربي في صقلية لم يكن أقل موهبة من أي كاتب عربي في أي منطقة في الإمبراطورية العربية الإسلامية. لقد كان الكاتب، وهو أيضا الشاعر والفقيه والعالم، ملما بكل الخزانة الثقافية العربية، مطلعا على جزئياتها وتفاصيلها، وقادرا على الإبداع من خلالها وضمنها، بكيفية تؤكد خصوصيته وفرادته. لكل ذلك نجد النثر الفني الصقلي كان سليما من تلك القيود البلاغية التي كانت تكبل الكتابة العربية في ذلك الوقت. والتي كانت حسب التقاليد الكتابية عنوان التألق والبراعة. برزت براعة الكاتب الصقلي في هدوئه وبساطته وعمقه وصفائه أيضا. يظهر لنا ذلك بجلاء في النصوص التي قدمنا نماذج منها. إن كل ذلك ينم عن حس حضاري ورقة واضحة سواء على مستوى التعبير أو الأسلوب.

إن الكاتب الصقلي كان بمنأى عن التقعر الفكري والاختلاف المذهبي الذي كان شائعا في المشرق أو الأندلس، ولذلك نجد الكاتب ينشد الوضوح والتنظيم على مستوى الكتابة والتعبير، وبناء النص ولغته أيضا. لكل هذه الخصائص والمميزات يمكننا أن نلمس فعلا طريقة خاصة لدى كتاب النثر الفني في صقلية. لقد كانوا متمثلين للنثر العربي في أزهى صوره، ولذلك فهم ينتمون إلى الصور الزاهية لهذا النثر. ولعل الظروف التاريخية التي جعلت الحضور العربي في صقلية لا يتعدى قرنين من الزمان جعلنا نرى المرحلة التي تشكل فيها النثر العربي في صقلية هي المرحلة المناسبة لبلوغه أزهى الفترات مع العصر النورماني. لذلك لا نجد مرحلة أخرى بعدها يمكن أن ينحدر فيها النثر إلى مستوى التكلف والتصنع، على نحو ما نجد مع النثر الأندلسي في نهاية الحضور العربي، كما يبدو لنا ذلك بجلاء مع كاتب كبير من طراز لسان الدين بن الخطيب.

أما النثر الشعبي فلم نعثر على نصوص منه، غير أن ما ظل متداولا في صقلية بعد الخروج النهائي للعرب، يجعلنا، كما تؤكد الدراسات الأجنبية الصقلية والإيطالية، نؤكد حضورا للراوي الشعبي، الذي هو صنو الناثر وقرينه، وعن دوره في استمرار آثار لمروياته ومحكياته في التراث الشعبي في الجزيرة وما يحيط بها.

الضحك في السرد العربي

1. تقديم:

1. 1. لا يكاد يخلو تراث أمة من الأمم من الضحك. فهو ضرورة من ضرورات الحياة، وواحد من أهم مستلزماتها التي لا تكون إلا به. إن مثله مثل سائر الانفعالات (البكاء، الحزن، القلق، الأمل، اليأس،،،) التي يعيشها الإنسان في لحظاته المختلفة والتي تعطي معنى لوجوده الذي لا يمكن أن يستقر على حال. إنه إذن من الطبائع الملازمة لحياة المرء، وبحسب قدرة الإنسان على التعامل معه بشكل محدد يعطي لحياته معنى خاصا.

1. 2. أولى العرب عناية خاصة للضحك، على غرار كل الأمم، ونتعرف من خلال التراث العربي الذي خلفوه لنا على مدى يتسع لأكثر من خمسة عشر قرنا ما يؤكد الدور الذي لعبه في حياتهم سواء في أوقات الشدة أو الرخاء، وفي أقصى لحظات الترف والتقدم أو أصعب فترات الانكسار والخضوع.

1. 3. نحاول في هذا الفصل التوقف أمام حضور الضحك في السرد العربي، وذلك من خلال أولا الإشارة إلى المكتبة السردية "الفكاهية" العربية لنتمكن بعد ذلك من تأطير ما تقدمه لنا هذه المكتبة داخل نطاق الكلام العربي بهدف تحديد موقع الضحك ضمن أنواع الخطاب العربي وأنماطه إجمالا، لننتقل في قسم ثالث إلى تحليل بعض تجليات الضحك في السرد العربي من خلال إبراز صلة الضحك الشعبي بالبعد العجائبي نظرا لما له من صلة عميقة به.

2. المكتبة السردية العربية والضحك:

2. 1. منذ أن بدأت أطرح السؤال المتعلق بضرورة العمل على إيجاد مكتبة سردية عربية، صرت أجد نفسي كلما رمت معالجة موضوع من موضوعات السرد العربي أطرح السؤال نفسه بخصوص الموضوع الذي أبحث فيه. ولا عجب في ذلك فغنى مصادر السرد العربي وتنوعها وتفرقها في المظان المختلفة، وعدم انتظامها في نصوص محددة، يضطرنا أبدا إلى العمل على تشكيل مكتبات صغرى تتصل بموضوعات محددة، وكلما تقدمنا في تكوين هذه المكتبات الصغرى راكمنا ما يساعدنا على بناء المكتبة السردية الكبرى.

2. 2. المصنفات الجامعة:

إن أولى المصادر التي يمكننا الرجوع إليها لبداية تشكيل هذه المكتبة يتبدى لنا في ما نسميه "المصنفات الجامعة"، والتي أقسمها قسمين اثنين: المصنفات الجامعة العامة والخاصة.

2. 2. 1. المصنفات الجامعة العامة: وهي المصنفات التي أراد لها أصحابها أن تكون ذخيرة نصية عربية شاملة تتسع لموضوعات متعددة، سواء قدمت إلينا مرتبة على غرار "عيون الأخبار" لابن قتيبة، أو متشظية على شاكلة "البيان والتبيين" للجاحظ. وإذا كان من الممكن الاهتداء ويبسر إلى أبواب المصنفات الجامعة العامة لاستخراج المادة المتصلة فيها بالضحك بناء على العناوين التي تتصدرها، نجد صعوبة كبرى في استخلاص المتن "الفكاهي" في النوع الثاني لأنه يأتي متضمنا داخل شذرات متعددة لدواعي التفسير أو الاستطراد أو الإمتاع أو ما شاكل ذلك. لذلك فنحن مطالبون بالبحث في هذا النوع من المصنفات للوصول إلى المراد. وعلينا الاكتفاء، هنا، بالإشارة إلى بعض المصنفات الجامعة المنظمة لتبيان موقع الضحك أو ما يتصل به في هذه المصنفات.

نتبين ما يتصل بالفكاهة والضحك في المصنفات الجامعة العامة المنظمة من خلال العناوين التالية:

- **باب المزاح والرخص فيه**: ابن قتيبة (ت 276 هـ)، عيون الأخبار[1].
- **كتاب اللؤلؤة الثانية: في الفكاهات والملح**: ابن عبد ربه (ت 328)، العقد الفريد[2].
- **باب الملح وما به النفس ترتاح من مباح المزاح**: ابن عبد البر القرطبي، بهجة المجالس[3].
- **باب الملح والمداعبات والمضاحك**: الزمخشري (ت 538)، ربيع الأبرار[4].
- **الباب السادس والسبعون في النوادر والحكايات**: الأبشيهي (ت 850هـ)، المستطرف[5].

ولإعطاء فكرة عن هذه المصنفات الجامعة العامة، نضرب مثالا من نثر الدر الذي كرس الآبي (ت 421 هـ) الفصل الثاني من كتابه هذا (المتكون من سبعة أجزاء) للضحك، وذلك بقوله:

"هذا هو الفصل الثاني من كتاب نثر الدر، وكنا وعدنا أن **نخلط الجد بالهزل، والجيد بالرذل، والحكم بالملح، والمواعظ بالمضاحك**، ليكون ذلك استراحة للقارئ، تنفي عنه الملل والسآمة، وتشحذ الطبع والقريحة، وتروح

---

(1) ابن قتيبة (أبو محمد عبد الله بن مسلم)، عيون الأخبار، دار الكتب العلمية، بيروت، 1986، ج.1، ص434.

(2) ابن عبد ربه الأندلسي، العقد الفريد، دار الكتب العلمية، بيروت،1987، ج. 8، ص90.

(3) ابن عبد البر النمري القرطبيّ، بهجة المَجالس وأنس المُجالس، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة (د.ت)، م.1 ص556.

(4) الزمخشري (أبو القاسم محمود بن عمر)، ربيع الأبرار ونصوص الأخبار، مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، بيروت، 1992، صج. 5، ص111.

(5) الأبشيهي (شهاب الدين)، المستطرف من كل فن مستظرف، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، 1987، ص314.

القلب، وتشرح الصدر، وتنشر الخاطر، وتذكي الفهم، فإن القلب إذا أكره عمي، والخاطر إذا مل كلّ. وقد قال النبي صلى الله عليه وسلم: "إن هذا الدين متين فأوغلوا فيه برفق". وقال عليه السلام: "بعثت بالحنيفية السهلة". وقال علي: لا بأس بالفكاهة يخرج بها الرجل من حد العبوس. وكان ابن عباس إذا أكثر عليه من مسائل القرآن والحديث يقول: "أحمضوا" يريد: خذوا في الشعر وأخبار العرب. وقال أبو الدرداء: "إني لأجم نفسي بشيء من الباطل ليكون أقوى لها على الحق". وفي حديث زيد بن ثابت "أنه كان من أفكه الناس إذا خلا مع أهله، وأزمتهم في المجلس". وقال عطاء بن السائب: "كان سعيد بن جبير يقص علينا حتى يبكينا، وربما يقص علينا حتى يضحكنا". وقال الزهري: "الأذن مجاجة، وللنفس حمضة".

وختمت الفصل بأبواب تشتمل على **نوادر مليحة، ومضاحك لطيفة**"[1].

يلخص هذا المقطع تصورا شاملا للضحك والغاية منه وصلته بالجد والحياة بشكل عام، وسنجد المصنفين يعددون الأحاديث والأقوال المأثورة، وكلها لا تخرج عما يورده الآبي هنا بإيجاز.

إن هذه المصنفات على اختلاف أنواعها تقدم لنا أبوابا تتصل بالضحك تحت مسميات كثيرة، وفي النص الذي اقتطفناه من نثر الدر ما يكشف لنا عن الاستراتيجية شبه الموحدة للضحك من منظور هذه المصنفات كما سنوضح في النقطة الثانية. ولقراءة هذه المصنفات قراءة ملائمة لا بد من التأمل فيها من منظور محدد يراعي طبيعتها ووظيفتها الخطابية والسردية، لأن بعض المواد المدرجة ضمنها يمكن أن تتصل بجوانب أخرى يمكن الانتباه إلى خصوصيتها وتميزها.

2. 2. 2. المصنفات الجامعة الخاصة: ونقصد بها المصنفات المتمحورة بصورة خاصة على موضوع واحد يتصل بالضحك أو ما يتعلق به مثل السخرية.

---

(1) الآبي (أبو سعد منصور بن الحسين)، نثر الدر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1981، الجزء الثاني، ص8.

ونسجل هنا الاحتراز نفسه الذي لاحظناه بالنسبة إلى المصنفات الجامعة العامة، ويتعلق بتدقيق منهجي يتصل بالموضوع ذاته، وكمثال على ذلك "كتاب البخلاء" للجاحظ[1] فهو يتمحور حول موضوعتين اثنتين: البخل والضحك، وعلينا لإنجاز دراسة مطابقة إبراز علاقة البخل بالضحك كما تبرز من خلال الكتاب، وقس على ذلك حين يتعلق الأمر بالحمق أو الذكاء أو ما شابه هذا من الموضوعات في صلاتها بالضحك.

نذكر من بين هذه المصنفات:

- كتاب البخلاء، الجاحظ (ت 255 هـ)[2].
- أخبار الحمقى والمغفلين، ابن الجوزي (ت 597 هـ)[3].
- أخبار الأذكياء، ابن الجوزي[4].
- عقلاء المجانين، النيسابوري[5].
- جمع الجواهر في الملح والنوادر، الحصري (453 هـ)[6].
- المراح في المزاح، الإمام الغزي الشافعي (940 هـ)[7].

إن هذه المصنفات وهي تتمحور حول تيمة واحدة تريد بذلك أن تقدم لنا مادة منتقاة من مصادر متعددة سواء اتصلت بما هو مسموع أو متداول في العصر

---

(1) الجاحظ (أبو عثمان)، البخلاء، تحقيق طه الحاجري، دار المعارف، القاهرة، 1976.

(2) ابن الجوزي (أبو الفرج عبد الرحمن)، أخبار الحمقى والمغفلين، دار الفكر العربي، بيروت، 1990.

(3) ابن الجوزي (أبو الفرج)، كتاب الأذكياء، دار الفكر العربي، بيروت، 1990.

(4) النيسابوري (الحسن بن حبيب)، عقلاء المجانين، تقديم نعيم زرزور. - ط.1. - صيدا، لبنان: المكتبة العصرية، 2005.

(5) الحصري (أبو إسحاق القيرواني)، جمع الجواهر في الملح والنوادر، تحقيق علي محمد البجاوي، دار الجيل، بيروت، ط.2، 1987.

(6) الإمام الغزي الشافعي (أبو البركات محمد العامري)، المراح في المزاح، ينظر الكتاب في موقع المشكاة: www.almeshkat.net

(7) أبوحيان التوحيدي، الرسالة البغدادية، تحقيق عبود الشالجي، منشورات الجمل، كولونيا، 1997.

الذي عاش فيه المصنف. ويمكننا اعتبار هذه المصنفات المادة الأساسية لكل ما يتصل بالضحك لأنها تقدم إلينا بقصد محدد يسعى من خلاله المصنف إلى تحقيقه لدى القارئ هو "الترويح على النفس" كي يعاود العمل الجاد بحيوية وهمة عالية. هذا علاوة على مقاصد أخرى تتوارى وراء فعل الضحك ذاته كما يمكن تبين ذلك من خلال مقدمات هذه المصنفات.

2. 2. 3. **المؤلفات الفكاهية**: إن المادة المقدمة في هذه المصنفات العامة والخاصة لا يمكننا في أغلب الأحوال، إن لم نقل في الأحوال كلها، نسبتها إلى مؤلف محدد، فهي نتاج جماعي، ولا يعرف مبدعها الأول، ويتم تناقلها بين الفئات والجماعات والأعراق، وكل منها يمنحها طابعه المحلي الخاص حتى استوت في هذه المصنفات التي قيدتها وحافظت بذلك على إحدى الصيغ التي كانت تروى بها، مشكلة بذلك متنا محددا في التراث السردي العربي.

لكن إلى جانب هذه "**المصنفات**" يمكننا الحديث عن "**المؤلفات**" الفكاهية التي قام كتاب أو شعراء بتأليفها وفق نسق معين ونوع خاص، وكان من أهدافهم الأساسية في هذا التأليف تحقيق نوع من المتعة الناجمة عن الضحك. والمثال الدال في هذا السياق ما تتضمنه المقامات في صورتها العامة كنوع سردي، وفي بعضها الذي يحتل فيه الضحك المرتبة الأولى. ويمكننا اعتبار الرسالة البغدادية المنسوبة للتوحيدي[1] تسير في هذا الاتجاه الذي يزاوج بين الجد والهزل مع العمل على إثارة الضحك لدى المتلقي. وكل الذين درسوا المقامات ونصوصا للجاحظ (رسالة التربيع والتدوير) التفتوا إلى روحها المرحة والفكهة بل والساخرة أيضا. وإلى جانب مثل هذه النصوص التي تعزى إلى كتاب ألفوها نجد بعض الشعراء والذين كانوا يرومون السخرية من خصومهم فيلجؤون إلى كل ما يمكن أن يجعلهم أضحوكة مثل شعراء النقائض في العصر الأموي وبعض

(1) التوحيدي، أبو حيان، الرسالة البغدادية، تح. عبود الشالجي، منشورات الجمل، كولونيا، 1997.

الشعراء الفكهين مثل أبي نواس الذي جمعت حوله نوادر وأخبار شتى، وابن سكرة وابن حجاج (من شعراء اليتيمة). وفي أغلب هذا الشعر نجد حضورا كبيرا للسرد متصلا بالهزل والضحك.

وتقدم لنا مختلف الحكايات والقصص والسير الشعبية مادة أساسية للضحك، سواء من خلال بعض أبطالها، أو من الشطار والعيارين الذين يكونون يتمتعون بروح الفكاهة التي تقابل روح الصرامة والجدية التي نجدها لدى الفارس. ويمكن التمثيل لذلك بشخصية شيبوب في سيرة عنترة بن شداد أو عمر العيار في سيرة حمزة البهلوان، إذ نجد البعد الهزلي للعيار يطغى في أحيان كثيرة ويحتل المكانة الأولى أمام بسالة الفارس وجديته.

تبين لنا هذه الإشارات أن التراث العربي يزخر بالمادة الفكاهية التي صارت الآن تثير بعض المصنفين المعاصرين فصاروا يجمعونها من بعض مصادرها المختلفة ويقدمونها في طبعات شعبية هادفين من ورائها التسلية والضحك. ولعل المجهود العلمي والأكاديمي في هذا الاتجاه ما يزال يستدعي الكثير من الجهد والتنقيب بهدف تحقيق مكتبة سردية فكاهية تمكننا من تشكيل صورة شاملة عن علاقة العربي بالضحك وبما يتضمنه من جوانب تتوارى من وراء خلق هذا الانفعال الإيجابي الذي يلازم الإنسان ويحتاج إليه أبدا للتعبير عن موقف فكري أو سياسي، أو الاحتجاج عن ممارسة. كما أن قراءة الضحك في الثقافة العربية الإسلامية قراءة تاريخية ومنهجية تساعدنا على تكوين معرفة عن تطور الضحك ومختلف الصور التي اتخذها من زاوية أحاسيس العربي وانفعالاته ومتخيله الثقافي والأنثروبولوجي.

نستخلص من خلال المفاهيم التي توظفها هذه المصنفات والمؤلفات للتعبير عما يتصل بالضحك أنها متعددة ومتنوعة. نلاحظ ذلك بجلاء، ولو في عناوين أبواب المصنفات العامة والخاصة التي ذكرنا بعضها. وفي غنى هذه الاستعمالات ما يشي بحضوره الخاص في الوجدان والعقل. نبدأ أولا بالتوقف

قليلا عند حد الضحك قبل الانتقال إلى وضعه في السياق الكلامي العام الذي يوظف في نطاقه، وذلك بقصد تحديد طبيعته النوعية وخصائصه الخطابية.

3. الضحك، الكلام، المجلس:

3. 1. حد الضحك والفكاهة:

لا يكلف لسان العرب نفسه في بداية تقديم مادة "ضحك"، وهو من أهم الموسوعات العربية القديمة، مهمة تحديد "الضحك" إلا بالقول: إنه معروف. وبعد تعداد الحقول الدلالية التي تتصل به في المجال الطبيعي، وكلها تأخذ طابعا استعاريا (السحاب، النبات،،،) يحدده بهذا التعريف العميق والبسيط وهو يميز بين الضحِك والضحْك بقوله: "**الضَّحِكُ** ظهور الثنايا من الفرح **والضَّحْكُ العَجَب**"[1]. أما الثعالبي في "فقه اللغة" فيعدد مراتب الضحك جاعلا "التبسم أولى مراتبه ثم الإهلاس وهو إخفاؤه، ثم الافترار والانكلال وهو الضحك الحسن، ثم الكتكتة أشد منها، ثم القهقهة ثم الكركرة، ثم الاستغراب ثم الطخطخة ثم الإهزاق والزهزقة"[2].

إن تعدد مراتب أسماء الضحك كما يقدمها لنا هذا النص يبين لنا اهتمام العرب بكل ما يتصل بالضحك ولقد جعلهم ذلك يميزون بين مختلف أنواعه وهذا دال على موقعه في لغتهم وحياتهم. ونظرا لتعدد مراتب الضحك وأشكاله كانت المواقف تختلف من درجاته وهيآته. فمن الضحك ما هو محمود وما هو مذموم. وهناك إشارات كثيرة في المصنفات العربية تتحدث عن المحمود منها كالابتسام والضحك الحسن. وتدين ما يتجاوز هذه المرتبة لأنه مذموم. وينقل صاحب بهجة المجالس هذه القولة التي تلخص لنا الموقف العام من الضحك في الآداب الإسلامية: "ثلاثة أشياء تخلق العقل، وتفسد الذهن: طول النظر في

(1) ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط.1، مادة ضحك، وفكه.
(2) الثعالبي، أبو منصور، فقه اللغة وسر العربية، تح. عبد الرزاق المهدي، إحياء التراث العربي، بيروت، ط. 1، 2002.

المرآة، **والاستغراق في الضحك**، ودوام النظر في البحر"[1].

تملي هذا التمييز بين المذموم والمحمود من الضحك اعتبارات أخلاقية وثقافية تحدد دور الضحك والهزل في إراحة العقل من الجد والكد الذي يتعرض له من جراء الإجهاد، وتكون فترة الضحك مسافة لاستعادة روح العمل: "وقال على بن أبى طالب روحوا القلوب واطلبوا لها طرف الحكمة فإنها تمل كما تمل الابدان. وقال أيضا إن هذه القلوب تمل كما تمل الأبدان فالتمسوا لها من الحكمة طرفا. وعن أسامة بن زيد قال روحوا القلوب تعي الذكر"[2]. أما إذا تعدى الضحك هذه الوظيفة فإنه يتحول إلى ضده حين يصبح غاية في ذاته، ومقصودا لتحقيق مرامي تتعدى الترويح عن النفس إلى الاستهتار وإضاعة الوقت في ما لا ينفع. وسنجد التراث العربي زاخرا بالنمطين معا كما يتقدم إلينا ذلك من خلال "المكتبة الفكاهية العربية" المفترضة.

إذا أردنا إعادة تصنيف هذه المراتب سنجد طرفيها المتناقضين هما الابتسام والقهقهة ويتوسطهما الضحك. ولهذا الاعتبار اتخذناه المفهوم الأساس للحقل الدلالي المتصل به كانفعال أو كأثر لقول أو فعل يثيره ويولده لدى المتلقي. ويدفعنا هذا إلى العمل على تأطير الضحك كمفهوم أساسي ضمن مفهوم أوسع وأشمل يجعله يتصل بمختلف المفاهيم المشتركة والتي تلتقي معه في الطبيعة والوظيفة. هذا المفهوم الجامع هو "الفكاهة أو التفكه"، وأنا أتفق مع شاكر عبد الحميد في ذهابه إلى أن "الفكاهة مصطلح عام يضم تحته كل المصطلحات ذات الصلة بهذا المجال"[3]. ويمكننا هذا التحديد من توظيف "الفكاهة" للدلالة على كل الحقول الدلالية المتصلة بالضحك وبمختلف مراتبه

---

(1) بهجة المجالس، م.م، المجلد 2، ص123.

(2) ابن الجوزي، أخبار الحمقى، مر. مذ. ص11.

(3) شاكر عبد الحميد، الفكاهة والضحك، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 2003، ع. 289، ص17.

وهي تتحقق من خلال مختلف الأقوال والأفعال التي تدور في الفلك نفسه.

وعندما نعود إلى لسان العرب لتبين ما يقوله عن الفكاهة نجد مثل هذه الإشارات:

"فكه القوم: أتاهم بالفاكهة، وفككهم بملح الكلام: أطرفهم". فالفكاهة ترتبط بملح الكلام والمزاح وما يتولد عنهما من ضحك. ولذلك كنا ونحن نتحدث عن الضحك من بداية هذه الدراسة نشير بين الفينة والأخرى إلى الفكاهة للصلة الوثيقة بينهما. ونجد ذلك واضحا في عناوين بعض الكتب والمجلات حين تكون متمحورة حول الضحك.

إن الضحك وكل ما يدخل في نطاقه من مفاهيم تطالعنا في كتب التراث العربي مثل: النوادر والطرائف والملح والمضاحك والهزل والنكات والمساخر،،، تتصل مجتمعة بالفكاهة، وهي تتحقق من خلال "الخطاب الفكاهي" الذي ما يزال يستدعي منا تحديد أنواعه ومختلف أشكاله وأنماطه. ويدفعنا حديثنا عن "الخطاب" إلى ربطه بالكلام لأن جزءا أساسيا منه يتحقق من خلاله.

3. 2. الضحك والكلام: نستنتج من خلال التحديدات التي أوردناها أن "الضحك" يتصل بشكل وثيق بالكلام، وفي غياب أشكال تعبيرية أخرى كالصورة مثلا في الثقافة العربية القديمة، ظل فعل الضحك يتم من خلال اللغة. ومحاولة منا لتأطير الضحك ضمن الكلام العربي، نحن في حاجة إلى نظرية للأجناس تمكننا من وضعه في مقامه الملائم ضمن أجناس الكلام العربي وأنواعه وأنماطه لكي لا يبقى "الضحك" موضوعا سائبا وبمنأى عن أي تأطير أو تنظيم ضمن حقول أخرى يأتلف معها أو يختلف عنها.

رمنا هذا المركب الصعب في كتابنا "الكلام والخبر"[1] حيث حاولنا وضع تصور شامل للكلام العربي في الثقافة العربية، وميزنا فيه بين ثلاثة أقسام كبرى

---

(1) سعيد يقطين، الكلام والخبر: مقدمة للسرد العربي، المركز الثقافي العربي، بيروت/ الدار البيضاء، 1997، ص175.

هي: الجنس والنوع والنمط. وجعلنا كل قسم منها متصلا ببعد أو مظهر من مظاهر أو أبعاد الكلام العربي. هكذا وضعنا الضحك ضمن "النمط"، ورأينا أن الأنماط يمكننا البحث فيها بغض النظر عن الجنس أو النوع لأنها تتحقق فيهما معا. وميزنا بين ثلاثة أنماط كبرى يتصل كل منها بنوع محدد من العلاقة بين الكلام وما يمثله، وأدخلنا الضحك ضمن ما أسميناه بـ "الأنماط المتحولة" لأن هذه الأنماط تتحدد بالاستناد إلى ما تمثله على صعيد التجربة الإنسانية، وذلك من خلال النظر إليها "من جهة علاقة الكلام بالأبعاد التي يرمي إلى تركيزها أو بالأثر الذي يبغي إحداثه في المتلقي" (ص 200).

إن الأبعاد التي يرمي الكلام إلى تركيزها، كما أن الأثر الذي يبغي إحداثه في المتلقي يتصلان معا بجملة مقاصد مشتركة تتمحور حول غايتين اثنتين: إما توصيل المعرفة (الجد)، أو تحصيل المتعة (الهزل) أو الجمع بينهما. ومن خلال مختلف الأشكال التعبيرية التي تتحقق عبر استعمال هذين المقصدين الأساسيين نجد التوجه إلى المتلقي يتم من خلال العمل على "مشاركة" المتلقي في الخطاب من خلال عملية إدماجه فيه بمخاطبة حاسة محددة تبرز لنا من خلالها استجابته وتفاعله لحصول القصد المركزي: الإثارة والاستثارة.

نميز بين أربعة مقاصد أساسية هي على التوالي:

1. تحصيل المعرفة: ويتم ذلك من خلال الإخبار عن أشياء غير معلومة لدى المتلقي بهدف تطوير ملكاته ومخزونه المعرفي بجعله يتعرف على أشياء جديدة أو تدقيق بعضها إذا كان مشوشا، أو تذكيره بها في حال نسيانه إياها.
2. التدبر: وهو يتحقق من خلال خلق الانفعال لدى المتلقي بنقله من عالم التجربة العادية إلى تجربة أخرى مغايرة تدفعه إلى تأمل العالم الذي لا يلتفت عادة إلى جزئياته وتفاصيله، أو تذكيره بالعقاب واليوم الآخر، فيثير ذلك لديه البكاء (المواعظ والرقائق).

3. التفكه: ويتجلى من خلال الخطاب الفكاهي الذي يوظف في لحظات خاصة طلبا للترويح عن النفس وأملا في تحقيق متعة خاصة عن طريق الضحك.
4. الاستيهام: ويبرز من خلال سماع أو قراءة حكايات وأخبار عن العشاق والعشق أو نوادر تدور حول الظرفاء والمجان أو تتناول ما يتصل بالجماع والباه، فيتولد الاستيهام الذي ينقل المتلقي إلى العوالم المتصلة به.

كل مقصد من هذه المقاصد المشتركة يخاطب في المتلقي حاسة أو جارحة من جوارحه يتم التوجه إليها وهي حسب ترتيب الأنماط: القلب، العين، الفم، الجسد. وفي الشكل التالي محاولة لوضع الضحك ضمن باقي الأنماط:

النمط	الجد		الهزل	
القصد	التعرف	التدبر	التفكه	التمتع
الجوارح	القلب	العين	الفم	الجسد
الأثر	المعرفة	البكاء	الضحك	الاستيهام

(ش. موقع الضحك ضمن أنماط الكلام)

إن هذه الأنماط الأربعة تتصل اتصالا وثيقا بكل أجناس الكلام العربي وأنواعه (شعر: غزل، زهد،،،/ سرد: نوادر المجان، قصص الزهاد،،،)، ويظهر لنا ذلك بصورة واضحة في كون الضحك مثلا كما يمكن أن يتحقق من خلال السرد يتجسد من خلال الشعر، ولذلك جعلناه وغيره من الأنماط متعاليا على الجنس والنوع معا.

يبدو لنا من خلال الشكل أعلاه أن الضحك يمكن أن يؤطر ضمن الهزل بشكل عام، وإن كان من الممكن أن يتم كذلك من خلال الجد عندما لا يتعدى الحدود التي يضبطها الجد. وتبعا لذلك فالضحك يتم تحقيقه من خلال عدة خطابات سردية سواء كان ذلك بكيفية كلية، حين يبنى النص بكامله على قصد

معين هو إثارة الضحك، ونجد ذلك بوضوح في الأنواع الفرعية التالية: النادرة، الملحة،،، أو حين يكون النص منتميا إلى نوع محدد: الخبر، الحكاية، السيرة الشعبية،،، مثلا، وتكون إحدى بنياته الحكائية متمركزة على الهزل ومتضمنة لما يثير الضحك. وقبل الانتقال إلى تحليل مقطع سردي يتصل بموضوعنا، نحب التوقف عند جانب آخر يمكننا من الإحاطة بسياق الضحك وفضائه الذي ينتج ويتلقى فيه: أقصد المجلس.

3. 3. الضحك والمجلس:

يعتبر الضحك ممارسة جماعية واجتماعية. قد يضحك أو يبتسم الفرد لوحده عندما يشاهد أو يقرأ ما يثير الضحك، لكن وجوده مع الجماعة قد يضاعف من ضحكه الذي ينجم عن العدوى تماما كالحزن والبكاء. ولهذا السبب نجد الضحك، تماما كالسرد يرتبط ارتباطا وثيقا بالمجلس، وبحسب أنواع المجالس يمكننا أن نتحدث عن أنواع الخطاب الفكاهي. ولما كان المجلس يحظى في الثقافة العربية بموقع خاص، إذ هو الفضاء الأساس الذي يتم فيه إنتاج الخطاب وتلقيه، يمكننا، بالرجوع إلى المصنفات الجامعة العربية، أن نميز بين مجالس جادة، وأخرى هزلية، وثالثة يتم فيها الانتقال من الجد إلى الهزل. أو ليس الضحك وهو يؤطر ضمن التفكه، فاكهة الكلام؟

1. مجالس الجد: هي على نحو خاص مجالس الذكر والعبادة والدرس والوعظ، حيث يجتمع العلماء والفقهاء والزهاد،،، وغايتها تحقيق غاية روحية محضة.
2. مجالس الهزل: وهي نقيض النوع الأول لأنها مجالس الأنس والغناء والشراب وتبادل النوادر والحكايات، ويحضرها الشعراء والمغنون والفتيان والظراف والمجان، وأقصى غاياتها تحقيق المتع الحسية على مختلف أنواعها.

3. بين، بين، وهي مجالس يختلط فيها الجد بالهزل، والهزل بالجد، والديني بالدنيوي، والروحي بالحسي، بصورة متكافئة ومتوازنة. فتتحقق فيها كل المقاصد التي حاولنا رصدها من التعرف إلى الاستيهام مرورا بالتدبر والتفكه ولكن بكيفية معتدلة.

لقد سبق التأكيد على البعد المتعالي للأنماط على الأجناس والأنواع، ولهذا السبب نجد "الضحك" يختلف ليس فقط بحسبها، ولكن أيضا بحسب العصور والحقب التاريخية، كما أن موضوعات الضحك تتعدد بتعدد الفترات. ففي حقبة ما، مثلا، يمكن أن تهيمن الموضوعات السياسية، وتتمحور حول شخصية محددة، أو موضوعة خاصة، وفي حقبة أخرى قد تسود موضوعات مخالفة، وهكذا دواليك.

إن تغير الموضوعات والقضايا التي يتم التركيز عليها تتحدد أيضا تبعا لأنواع المجالس. ويكفي مثلا أن نقول إن مجالس الخاصة تختلف عن مجالس العامة. قد تروج أحيانا قضايا أو موضوعات مشتركة، لكن كل نوع من المجالس يمنحها ما يتواءم وطبيعته الخاصة. وتقدم لنا المصنفات الجامعة نماذج دالة على هذا التمايز. ولعل في قراءة جزئية لهذه المصنفات ما يكشف لنا هذه الخصوصية.

تتباين الموضوعات التي يضحك منها الخلفاء والقضاة والعلماء عن تلك التي يتم تداولها في مجالس المعلمين والنحاة والقصاص،،، كما أن الخطاب الفكاهي الذي ينتج من خلال من يمثلون الثقافة العالمة حين يقدم بلغة فصيحة أو مقعرة، يختلف عن الخطاب الذي يتقدم إلينا من خلال لغة عامية أو إحدى اللهجات الخاصة في الثقافة الشعبية.

كل هذه الاختلافات والفروقات تطرح أمامنا مسألة خصوصيات هذا الخطاب، وكذا التساؤل عن طابعه "الإضحاكي" العام الذي يظل يحقق أثره في المتلقي بحسب تكوينه وثقافته العربية، ومعرفته بخصوصية اللغة التي تقدم بها

هذه الخطابات. ويدفعنا هذا إلى طرح مشكلة النوع وعلاقته بالضحك بناء على كل المعطيات التي راكمانها بدءا من المكتبة السردية الفكاهية، وصولا إلى علاقة الضحك بالكلام العربي، وبأجناس الكلام وأنواعه وأنماطه، وبالمجلس الذي يعتبر السياق الأساس الذي يوضع فيه.

4. أنواع الضحك في السرد العربي:

4. 1. اعتبرنا الضحك، ونحن نحاول وضعه ضمن الكلام العربي ككل، نمطا لقبوله التحقق بغض النظر عن الجنس أو النوع. فالضحك كنمط يمكن أن يتجلى من خلال الشعر والسرد على السواء. كما أنه عندما نركز على السرد، نجده يتقدم إلينا من خلال الخبر (باعتباره أصغر وحدة حكائية)، أو من خلال الحكاية، التي تتكون من عدة وحدات خبرية. وضمن هذين النوعين السردين يتحقق الضحك بامتياز، وذلك تبعا لإيجازهما واختصارهما. وأغلب المواد الفكاهية تتحقق من خلال الخبر أو الحكاية، وهي التي تأخذ عادة مفهوم "النادرة" أو "الملحة"، وفي اللغة العربية الحديثة صارت تختصر في مفهوم "النكتة".

4. 2. لكن البعد الفكاهي في الخطاب لا يتحقق فقط في الخبر والحكاية، ولكننا نجد القصة والسيرة الشعبية، باعتبارهما أوسع من الخبر والحكاية، تتضمنان بدورهما مواد ذات طابع فكاهي. إذن هذا هو المقصود بكون الضحك يتجلى من أنواع متعددة. ويستدعي الحديث عن "أنواعه" تحديد الإطار النظري الذي ننطلق منه في تصنيف المواد الفكاهية: فهل ننطلق من الموضوعات أو الثيمات والأشخاص التي تنسب إليها، فنميز، كما كان يفعل القدماء، بين نوادر البخلاء، أو نوادر الطفيليين، أو نوادر المخنثين أو المغفلين،،،؟ أو نصنف هذه الأنواع الفكاهية بناء على المحمود منها والمذموم، فنحاكمها من منظور ثقافي وأخلاقي محدد؟ أو أننا ننطلق من نوعية المجلس الذي تروى فيه، وننظر فيما

يمكن أن يروى منها بشكل عمومي، أو ما يستدعي جمهورا خاصا؟ أم أننا ننطلق من خاصية لغة وأسلوب الخطاب الفكاهي، فنصنفه بناء على الطريقة التي يقدم بها، فننظر في تحقيقه للغاية منه، فنميز مثلا بين "النادرة الباردة"، والنادرة الناجحة؟...

أسئلة كثيرة تفرض نفسها علينا. غير أننا، ونحن ننطلق من البحث في الضحك في السرد العربي القديم، آثرنا عدم الحسم في هذه الإشكالية التي تستدعي دراسة أعمق وأشمل. وارتأينا للأسباب التي تتعلق برغبتنا في تطوير السرديات العربية نظريا وعمليا، الانطلاق من مطابقة الضحك بالكلام واللغة، بحثا عن "جمالية" أو "سردية" (narrativity) الخطاب الفكاهي العربي.

4. 3. لقد أسلمنا البحث في هذا المستوى السردي إلى الانطلاق من أن فعل "ضحك" لازم في اللغة العربية، وهو لذلك يتعدى بحرف. لكننا نعاين أن هذا الفعل يتعدى بالحروف التالية: من ومع وعلى. وتعدي الفعل "ضحك" بكل حرف من هذه الحروف يعطيه معنى مختلفا: إن **ضحك من** الشيء يشير إلى فعل الضحك الذي يثيره الشيء أو الشخص. أما **ضحك عليه**، فإنه ينقلنا من فعل الضحك من، إلى السخرية. وفي **الضحك مع** إشارة واضحة إلى البعد التفاعلي للفعل.

هذا التمييز يجعلنا نتساءل عن القصد من إنجاز الخطاب الذي يولد الضحك. وعلينا عدم الانطلاق من مسبقات جاهزة وإلا كان تفسيرنا للضحك غير ملائم ولا مطابق، بل لا بد من ممارسة تحليل لغوي وسردي واجتماعي يجعلنا نتحقق من كيفية استعمال اللغة في تحصيل القصد من وراء الضحك: هل هو من؟ أو مع؟ أو على؟

سنحاول إعطاء بعض الأمثلة من كل نموذج من هذه الأنواع، وسنتوقف عند مثال مما نسميه الضحك الشعبي كما تقدمه لنا السيرة الشعبية، رابطين الضحك ببعد قلما يتم الالتفات غليه وهو البعد العجائبي..

4. 3. 1. **الضحك مع**: "قال النبي صلى الله عليه وسلم دخل نعيمان الجنة ضاحكًا، لأنه كان يضحكني". وذلك أن النبي صلى الله عليه وسلم دخل عليه وهو أرمد، فوجده وهو يأكل تمراً، فقال له: أتأكل تمراً وأنت أرمد؟ فقال: إنما آكل من الجانب الآخر. فضحك النبي صلى الله عليه وسلم حتى بدت نواجذه. (العقد الفريد، م. 8، ص92).

إن الرسول (ص)، يدخل على نعيمان، وإحدى عينيه توجعه لأن بها رمدا، وهو يأكل تمرا. هذا الوضع ولد لدى الرسول (ص) هذا السؤال الذي يبدو لنا منه أنه يريد المزاح معه لأن نعيمان كان دائما يضحك الرسول بأقواله. لكن جواب نعيمان كان مضحكا للرسول (ص) لأنه لم يكن يتوقع منه جوابا كهذا: إنه يأكل من جهة العين غير المريضة. لذلك يبدو لنا أن السؤال والجواب معا يتشاركان في القصد والغاية وهو الضحك مع.

4. 3. 2. **الضحك من**: "قدم رسول (إلى الأمير) فقيل لأزهر: لا تتكلم اليوم وتجمل لهذا الرسول، فسكت ساعة فعطس الرسول فأراد أزهر أن يشمته فيقول: يرحمك الله، فقال: صبحك الله، فقال الأمير: أليس قد قدمت إليك أن لا تتكلم! فقال: أردت أن لا يرجع الرسول إلى بغداد فيقول: إن هؤلاء لا يعرفون العربية". (أخبار الحمقى والمغفلين، ص44).

"وقال له الطبيب: خذ رمانتين فاعصرهما بشحميهما واشرب ماءهما، فعمد إلى رمانتين وقطعة شحم ودقهما في موضع واحد وعصرهما وأخذ ماءهما فشربه". (أخبار الحمقى والمغفلين، ص44).

في المثالين معا، يتخذ "أزهر الحمار" موضوعا للضحك. إنه مثل جحا، ممن يضرب به المثل في الحمق. لذلك فإن أقواله وأفعاله معروفة، ويتندر الناس بهما، وكأنهم بذلك "يخبرون" عنه. في مجلس الأمير يطلب منه الصمت لأنهم يعرفون أنه لا يتكلم إلا بما يضحك. لكن عطس الرسول يستوجب الكلام: تشميت العاطس (قول يرحمك الله). لكن قوله "صبحك الله"، يخرج عن المعتاد

مما يقال في هذه المناسبة. وباحتجاجه عندما علق عليه، أجاب بأنه أراد التباهي بأنهم في مجلس الأمير يعرفون العربية، في حين يتعلق الأمر بالآداب الإسلامية. إن أزهر يضحك من كلامه وتعليقه معا لأنهما يفارقان ما هو متداول في الثقافة العربية.

4. 3. 3. **الضحك على**: "قال رجل لابنه وهو في المكتب: في أي سورة أنت؟ قال: "في أقسم بهذا البلد ووالدي بلا ولد". فقال أبوه: لعمري من كنت ابنه فهو بلا ولد. (أخبار الحمقى والمغفلين، ص72).

سؤال الرجل لابنه فعل مألوف عن السورة التي وصل إليها. لكن جواب الابن قد يتضمن خطأ: ووالدي بدل ووالد. لكن الأب بدل أن يصحح لابنه، يستفزه جوابه، فيكون تعليقه مثيرا للضحك على الابن، إشارة إلى أنه لا فائدة منه.

تبين لنا هذه الأنواع الثلاثة، التي جئنا به فقط للتمثيل على أن نوسع هذه المسألة في دراسات أخرى، أن الضحك يتحقق بناء على ثقافة المتلقي وموقفه من المادة وطريقة أدائها. وكلما كانت المفارقة أكبر، والانزياح (Ecart) بين الأليف والمضحك كبيرا كان أثر الكلام كبيرا في تحقيق الضحك.

4. 3. 4. يسلمنا هذا التمييز بين الأنواع الثلاثة إلى التأكيد على نوعين أساسيين من الضحك في السرد العربي هما: الضحك (حين يكون من الشيء أو معه)، والسخرية حين يتعدى فعل الضحك إلى الهزء بالشخص موضوع الضحك. وبحسب أنواع المجالس، وأطراف الضحك، يمكننا الحديث عن هذا النوع أو ذاك. وتقدم لنا النصوص المختلفة هذا النوع أو ذاك، تبعا للمقاصد التي ترمي الوصول إليها من وراء استغلال الضحك أو إثارته. ونظرا لأهمية "المجالس الشعبية"، وخصوصية الضحك فيها، سننتقل إلى إعطاء مثال من هذا **الضحك**، الذي يكون بالدرجة الأولى، على لإبراز الأثر الذي يمكن أن يخلقه لدى المتلقين، وما تكون له من مضاعفات على "الضاحك" و"المضحوك عليه".

5. الضحك الشعبي والبعد العجائبي:

ينجم الضحك عن فعل غريب أو قول مليح يفارق كل منهما ما يجري عادة في الحياة اليومية من أقوال أو أفعال. لذلك نعتبر الضحك مفارقا للوقائع المعتادة، وهو من ثمة يتصل بوثوق بالعجب (لنتذكر تعريف لسان العرب للضحك). غير أن العجب الذي يتولد عن الحيرة التي تؤدي إلى حضور البعد العجائبي يختلف عن نظيره الذي يؤدي إلى الضحك، لأنه في مفارقته للمألوف يبقى مستساغا ومقبولا حتى وإن كان غير منطقي لأن ميثاق الخطاب الفكاهي يستدعي ذلك.

تقدم لنا السيرة الشعبية العربية نماذج ثرة لهذا التمازج بين البعد العجائبي والفكاهي لأن من مقاصد الراوي الشعبي إمتاع المتلقي بملحه وفكاهاته لإثارة البسمة أو الضحك عنده تارة، وإدخاله في عوالمه العجيبة التي تخلق لديه الاستغراب والتعجب طورا. ولعل توظيفه لشخصيات عجائبية لها القدرة على الإتيان بالأفعال العجيبة هو الكفيل بخلق ذاك الشعور بالاستغراب. كما أن استعماله لشخصيات فكاهية قمين بإثارة الضحك والاستغراق فيه. ونجد الراوي أحيانا يزاوج بين العجائبي والفكاهي ليولد لدى متلقيه ذاك الشعور المزدوج الذي يتداخل فيه التعجب والتفكه، فيثير لديه إحساسا خاصا يجعله يندمج في العالم الحكائي اندماجا كاملا وهو يرمي من وراء ذلك تحقيق الامتلاء التام لمختلف مقاصد الخطاب ويعتبر هذا من شروط نجاح العوالم التخييلية المقدمة من خلال السرد الشعبي.

ما الفرق بين الساحر والمهرج؟ إن كلا منهما يقدم أفعالا مفارقة للمعتاد. لذلك لا يمكننا سوى الاستغراب من أفعال الساحر والتعجب من قدراته وطاقاته (تحويل بيضة إلى حمامة). كما أنه ليس بوسعنا سوى إبراز علامات التبسم أو الضحك مما يأتيه المهرج من أفعال "بهلوانية" أو ما يقدمه من أقوال تنزاح عن الكلام العادي.

تزاوج سيرة الملك سيف بن ذي يزن[1] في إحدى بنياتها الحكائية، وهي السيرة التي تزخر بالسحرة والحكماء، بين عمل الساحر ذي المعرفة الواسعة بأبواب السحر، وبين عمل المهرج الذي يرمي إلى إضحاك الجمهور بأفعاله السحرية العجيبة. وفي ما يلي محاولة لتقديم صورة عامة عن المقطع السردي الذي يستوقفنا للتحليل:

1. **حكيم الزمان**: كان الحكيم الهدهاد من ألد أعداء الملك سيف وحكمائه ولقد نجح في الانتصار عليهم جميعا إلى حد أنه بعد دخوله الإسلام نال حظوة خاصة لدى الملك سيف الذي صار يناديه "حكيم الزمان"، حتى صار كل الحكماء، وعلى رأسهم الحكيمة عاقلة وبرنوخ الساحر يحسدونه على مكانته ومعرفته. وكان الهدهاد يعرف ما يكنان له.
2. **كنز الإهليلجة**: سمع الملك سيف عن كنز الإهليلجة وعجائبه فطلب من الحكيم الهدهاد أن يدخلهم الكنز ويفرجهم على ما فيه لأنه الوحيد الذي يستطيع ذلك لأن الكنز مرصود ولا يمكن لأي من الحكماء أو السحرة أن يفتحه. نجح الهدهاد في إدخالهم الكنز، وطلب منهم أن يأخذوا ما يشاؤون من الجواهر والذهب، وجعلهم يسيرون مثنى مثنى، وكان حظ الحكيمة عاقلة أن تسير إلى جانب برنوخ الساحر.
3. **شجرة التفاح**: رأت الحكيمة والساحر شجرة تفاح أمامهما وفاكهتها ناضجة وعلى هيئة مثيرة، فأرادا تناول التفاح، فنصحهما الملك الهدهاد بقوله بأن من يأكل التفاح يتغير جنسه من ذكر إلى أنثى، والعكس. لكن الحكيمين لم يأبها بنصيحته. وما أن أكل كل منهما من

---

(1) ذخيرة العجائب العربية، سيرة سيف بن ذي يزن، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، بيروت/ الدار البيضاء، 1994، ص85.

الشجرة حتى انقلب جنسه، وصار نقيض ما كان عليه (لننتبه هنا إلى قصة آدم وحواء).

إلى حد هذه النقطة من تطور الأحداث نحن أمام بعد عجائبي واضح. فالشجرة مسحورة أو بها سر ما يجعلها نقيض شجر التفاح في الطبيعة، ولا يمكننا تفسير هذا التحول الذي يطرأ على من يتناول فاكهتها. لقد بين الحكيم الهدهاد "خاصية" هذه الشجرة "العجيبة" لأنه كبير الحكماء (حكيم الزمان). لكن الحكيمين الآخرين، وهما أقله حكمة، لم يأبها بما قال، فكانت النتيجة عكس ما تصورا، وتأكدت معرفة الهدهاد وجهلهما أمام قارئ السيرة وباقي شخصيات السيرة التي تواكب الحدث زمان وقوعه.

لكن الذي وقع من تحول على الشخصيتين يستثمره الراوي الشعبي أحسن استثمار، وذلك بجعله هذا الحدث العجائبي يؤدي إلى تحقيق مقصد آخر هو الضحك، وذلك عن طريق إضحاك الشخصيات على الحكيمة والساحر بجعلهما أضحوكة لتحقيق السخرية منهما. لنقرأ هذا المشهد: "وأخذ برنوخ تفاحة وأكلها وكذلك الحكيمة عاقلة أكلت واحدة. أما برنوخ فإنه وجد آلته سقطت فوضع يده مكان ذكره، وإذا به فرج امرأة. وظهر في صدره ثديان، وصار أنثى ما فيه نقض ولا إبرام. فاحتار ولحقه الانبهار، ولكن كتم أمره. وأما الحكيمة عاقلة فإنها رأت، بعدما أكلت التفاحة، أن لها إحليلا مثل الرجال، وثدياها غارا، وكذلك ضفائر شعرها السائب، ولم تجد منه ولا ضفيرة، وذلك الذكر الذي صار لها مشدودا مثل الحديد، ولكنه متاع وافر بخلاف متاع بني آدم كمتاع الحمار، وقويت في ظهرها شهوة فاحشة، واشتد بها الحال، ففرحت بذلك، ولم تكتم أمرها من شدة فرحها،،،". (لقد حافظنا على النص كما هو).

نتبين من خلال هذا المشهد أننا في الانتقال من العجائبي إلى الفكاهي ننتقل سرديا، لأن الراوي هو الذي يضطلع بالسرد، من مستوى إلى آخر بناء على أساس التحول، وذلك وفق الترتيب التالي:

أ. **الحالة**: 1. المسخ: ننتقل من وضع طبيعي كانت عليه الشخصيتان (الحكيمة عاقلة وبرنوخ الساحر) إلى وضع آخر طارئ (مسخ الجنس). هذا الانتقال أدى بدوره إلى تغيير الإحساس لدى كل من الشخصيتين.

2. الإحساس: لقد أدى تحول الجنسين إلى نقيضهما إلى تولد إحساسين مختلفين: فالأنثى التي صارت ذكرا فرحت بتحولها، وعبرت عنه من خلال **الإعلان** عنه. أما برنوخ الساحر فإنه أصيب **بالحيرة** وشعر بالخجل وحاول **التستر** عما آل إليه.

نعاين بجلاء من خلال عمليتي المسخ والإحساس به أننا أمام **"حالة"** جديدة صارت عليها الشخصيتان نتيجة إقدامهما على تناول التفاح. لم يقف الأمر عند هذا الحد لأن الإحساس المختلف لدى كل من الممسوخين سيؤدي إلى تطوير الحدث، وذلك بالانتقال من الحالة إلى الفعل.

ب. **الفعل**: 3. لكن هذه **الحالة** ستتحول بدورها إلى **فعل** بواسطة إقدام الممسوخة ذكرا، إلى محاولة ممارسة فحولتها على الممسوخ أنثى. وفي هذا الانتقال من الحالة إلى الفعل تبدو لنا المفارقة في كامل صورها، لأن الحكيمة عاقلة لو اتخذت الموقف الذي نجده عند برنوخ (التستر على حالها) لما وقع شيء. فكانت نتيجة هذه المفارقة هذا المشهد المثير للضحك:

"،،، فقامت (الحكيمة عاقلة) لبرنوخ الساحر ومسكته، ورفدته بهمتها إلى الأرض، وأرادت أنْ تجامعه، وتفعل به كما تفعل الرجال بالنساء. فصار برنوخ من ذلك يتمنع، وقال لها: يا أم الحكماء أفيقي على نفسك، أنا رجل ذكر؟ فما تسمع كلامه. وقالت له: لا بد أن أجامعك، ولو تكون مهما تكون؟ فصار يصيح واجتمعت الناس من الجن والإنس يتفرجون على برنوخ والحكيمة عاقلة وهي

قابضة على إحليلها وكاشفة عورة برنوخ والناس ينظرون أن له فرجا مثل النساء **ويضحكون عليهما ضحكا عاليا،،،"** ص86.

كل الجنود يضحكون بملء أفواههم (الهستيريا الجماعية)، ويعلقون على المشهد، وكل واحد منهم وهو يضحك مع الجماعة، يضحك على إحدى الشخصيتين مصفيا معه تناقضا ما أو صراعا معينا: "ويقولون لبرنوخ ما كنا نعتقد إلا أنك رجل ذكر، وقد رأيناك أنثى" ص86.

كان لهذا المشهد المضحك أن يظل متواصلا، والحكيمة عاقلة شاهرة آلة فحولتها، وهي تطارد ضحيتها، حتى تقضي منها وطرها. لكن المقام الفكاهي الذي كسر رتابة السياق العجائبي أثار بحركته الدائبة انتباه الملك سيف الذي هرع إلى مكان المشهد ليرى نفسه أمام موقف هزلي "المهزلة": ونظر الملك سيف (وهو الجاد أبدا) إليهما وهما على ذلك الحال، وكان سمع مقال الهدهاد، فالتفت إليه وقال له: يا حكيم الزمان ما هذا الحال؟ فقال الهدهاد ما قصدي بذلك إلا المزاح معهم لأني أعلم أنهما يحباني، ولكن سوف أخلصهما مما هما فيه. ثم أشار إليهم (كذا) وقال لهم: ارجعا كما كنتما عليه فعادا كما كانا" ص86. وعندما تعود الشخصيتان إلى طبيعتهما يكتشفان أن الهدهاد جعلهما "أضحوكة" أمام الملأ نكاية وسخرية بهما، فيتفقان على دس السم له وقتله.

نعاين بجلاء من خلال هذه البنية الحكائية أن الراوي الشعبي يجسد لنا صورة واضحة عن "الضحك الشعبي" بدعابته الساخرة وعنفه القاسي، وذلك من خلال دمج الفكاهي في العجائبي، وتقديم أحدهما عبر توظيف الآخر. إن السياق جاد (التفرج على الكنز) بقصد تحصيل معرفة عنه لأن لا أحد يستطيع الدخول إليه. لكنه يستغله لتحصيل متعة (التفكه) وذلك عن طريق المفارقة التي تتجسد لنا من خلال عملية المسخ التي يقوم بها الحكيم الهدهاد.

إن التفكه هنا يحقق مقصدين مختلفين ومتكاملين: **الإضحاك** (الجماعة) **والضحك على** (الحكيمة عاقلة وبرنوخ الساحر) لأن أحدهما لا يتحقق إلا من

خلال الآخر. ويمكن تبعا لذلك أن نؤكد أن الضحك من أي شيء هو في الوقت نفسه ضحك عليه. إن الهدهاد يسمي عمليته مزاحا بهدف الضحك، لكن غريميه يعتبرانها سخرية مرة منهما: "فقال برنوخ للحكيمة عاقلة: أنا أعلم أنه ما غريمنا إلا الهدهاد، وهو الذي أضحك علينا العباد، وألقى علينا هذا الباب، وأنا لا بد لي من قتله". ص86. إن الضحك هنا ذريعة لتحقيق مقصد مزدج وخاص: ظاهره الضحك وباطنه الهزء من خصميه. ولعله لهذا السبب كان المنظور الإسلامي متحفظا من الضحك لأنه مهما كانت "براءته" فله مقاصد خفية ويمكن أن تكون مسيئة، ولذلك نجد هذا التمييز بين "الإضحاك المحرم" و"الإضحاك المباح" الذي يوجه الضحك وجهة لا تقصد النيل من الآخرين أو الإساءة إليهم.

يمكننا بناء على ما تقدم أن نتوقف على أهم الخصائص التي تلخص لنا مقومات الضحك بوجه عام كما تبرز من خلال السرد، وحيث يبدو لنا البعد الشعبي للضحك بارزا من خلال النقط التالية:

أ. **الجنس**: يتم الانطلاق من الجنس باعتباره موضوع الفكاهة بامتياز في الثقافة الشعبية حيث يحظى الجنس بمكانة خاصة. ويمكننا، بدون مغالاة، الذهاب إلى أن ثلثي النكات المتداولة في مختلف الأوساط والمجالس العربية ذات بعد جنسي، أو يحضر فيها الجنس بكيفية أو بأخرى، وأن الثلث الأخير موزع بين موضوعات أخرى، وخاصة السياسة والدين (وهذا موضوع آخر للبحث والتفكير).

ب. **التضخيم**: إن المبالغة بالإيجاب أو بالسلب، كما أن تضخيم الأشياء أو تقزيمها يجسد مفارقة لما هو طبيعي. ولكل ذلك فإنه يظل عنصرا أساسيا من العناصر المثيرة للضحك (الحمق، التغفيل، الذكاء المفرط،،،) لأن تقديم الأشياء على هيئة مفارقة للطبيعة يشكل مادة هامة للخطاب الفكاهي. وفي النص الذي حللناه نعاين بجلاء تأكيد

الراوي الشعبي على آلة الفحولة باعتبارها مقوما من مقومات إثارة الضحك.

ج. **التناقض**: وهو مظهر آخر من مظاهر المفارقة التي ركزنا عليها في الخطاب الفكاهي، لكنه يتجسد من خلال الصراع بين طرفين متناقضين، ومن شرارة الصراع (الضمني أحيانا) بينهما تتولد الإثارة: فمسخ الحكيمة عاقلة وبرنوخ الساحر لا يولد في حد ذاته غير التعجب، لكن رغبة الحكيمة في الممارسة وتمنع برنوخ (الصراع) هو الذي يبين في المحصلة النهائية تمام الصورة التي تؤدي إلى تحقيق الغاية: الإضحاك، وفعل الضحك عند شخصيات السيرة وقارئها.

5. تركيب:

نستخلص مما تقدم أن الراوي الشعبي وهو يزاوج بين العجائبي والفكاهي يبين لنا الترابط الحاصل بين الضحك والعجب. لكن الفارق يكمن في أن العجائبي يثير لدينا التساؤل والحيرة، لكن الفكاهي يجعلنا نقبله كما هو بلا تساؤل ولا بحث عن طبيعته أو منطقه. إن اللامنطق في الضحك هو الذي يحقق له بعده الخاص الذي يؤكد مفارقته للوقائع وإثارته للانفعال الإيجابي لدى السامع أو القارئ.

هكذا نلاحظ أن الهدهاد نجح فعلا، من خلال ما اصطنعه، من خلق جو للضحك، لكنه تعداه إلى إضحاك الناس على الشخصيتين موضوع الضحك، وانتصر لنفسه من عدويه اللذين يكنان له العداوة. ويبين لنا هذا أن الضحك الذي يتولد متعدد الدلالات، لأنه ظاهره مخالف لباطنه، وأن من وراء أي "ضحك من"، "ضحك على"، وأن التوقف على أبعاد الضحك الدلالية والجمالية يمكن أن يساعدنا على التعرف على جزئيات هذا الأثر عندما نضعه في سياقه. ولعل في تعميق السؤال حول خصوصيات الضحك من خلال مختلف

أنواعه، ومن خلال مختلف موضوعاته كفيل بتوضيح خصوصية هذا النمط في الثقافة العربية. وما حاولنا تقديمه من خلال إعطاء المثال من السيرة الشعبية، يكشف لنا عن أهمية تناول الضحك من خلال متون متعددة، ولا سيما ما اتصل منها بالثقافة الشعبية التي يتحقق فيها الضحك بمنأى عن أي إكراهات إيديولوجية، أو اعتبارات اجتماعية.

النصية الترابطية في السيرة الشعبية

1. مقدمة: النص المتعدد:

لا أحد يماري في خصوصية السيرة الشعبية العربية وغناها وتنوعها بالقياس إلى غيرها من النصوص السردية العربية قديمها وحديثها. بل إن الاهتمام بها من لدن الباحثين الأجانب لا يمكن إلا أن يؤكد ذلك، ليس فقط بمقارنتها بالسرد العربي، ولكن أيضا بقياسها بالنصوص السردية العالمية الكبرى مثل الملاحم الشرقية والغربية، وروايات الفروسية الأوربية في العصور الوسطى. ولا غرو في ذلك فالراوي الشعبي العربي استفاد من التراث السردي العربي وغير العربي في صياغة عوالمه السردية الذي قدمها في بناء نصي استنفذ فيه كل طاقاته الإبداعية للتعبير عن الهواجس العربية - الإسلامية. إنها بذلك تجسيد لرؤية للعالم في وقت اشتد فيه الصراع مع الآخر، وبدأت فيه الذات العربية الإسلامية تتجاذبها تيارات عديدة على كل الأصعدة. فجاءت مختلف السير الشعبية تجسيدا لتصور خاص للعالم قل أن نعثر عليه في الكثير من النصوص السردية العربية والعالمية.

تبدو لنا تلك الخصوصية والغنى في كون مختلف نصوص السيرة الشعبية يمكن أن تتعدد جوانب مقاربتها وتحليلها. فالباحثون في التاريخ يمكنهم العثور فيها على الكثير من الجوانب التاريخية التي تجسد لنا رؤيات مختلفة عما تقدمه كتب التاريخ الرسمي الذي ترصد بعض تلك السير جوانب متعددة منه، لأنها تقدم لنا رؤية الشعب للأحداث الماضية والمعاصرة والتي عاشها بأحلامها وآمالها وفظائعها، فصاغتها السير بطريقة خاصة ومختلفة. كما أن الدراسات

الجغرافية يمكن أن تجد فيها مادة غزيرة وغنية عن تمثل العرب لجغرافيا العالم كما عرفوها في أزمنتهم وخبروها، وشكلوا إلى جوانبها عوالم جغرافية تخييلية لا تقل واقعية عن الواقع المعيش. أما بالنسبة للدراسات الإنسانية والاجتماعية واللسانية والأدبية والدينية فتجد فيها ما يمكنها من التعرف على اللغة العربية والإنسان والمجتمع العربيين في الزمان والمكان. كما أن الدراسات الأجنبية والمقارنة تعثر فيها على ما يساعدها على رؤية علاقات المجتمعات الغربية والشرقية مع العرب إبان احتكاكهم بهم في مختلف العصور والأزمنة. وللدراسات السردية موئل خاص لما تتمتع به هذه السير من عوالم حكائية واقعية ومفترضة، وتقنيات سردية ونصية مختلفة نجد الكثير من ملامحها متصلة بالسرد الشفاهي والكتابي، بل إن بعض تقنيات السرد التي ظهرت مع الطباعة، وتطور الرواية، نجدها حاضرة في السير الشعبية المختلفة بصيغ وأشكال متعددة.

إن الأطروحة التي ننطلق منها في دراسة السير الشعبية بعد معايشة طويلة معها تتعامل معها جميعا باعتبارها نصا واحدا (بنية حكائية كبرى) ولكنه متعدد بتعدد جوانبه في تمثل التجربة العربية الإسلامية والإنسانية وتمثيلها بكيفية لا نجدها تتحقق إلا في هذا النص في غناه وتعدده وتنوعه. فجاءت كل سيرة من السير الشعبية لتمثل حلقة من سلسلة حلقات تتعدد بتعدد النصوص السيرية. ومن جماع هذه الحلقات هذه السلسلة تتشكل السيرة الشعبية العربية نصا واحدا تنتظم في سلكه مختلف السير الشعبية.

2. سرديات السيرة الشعبية:

اشتغلت بالسيرة الشعبية في كتابي "الكلام والخبر"(1997)، و"قال الراوي" (1997)، ووعدت القراء بالرجوع إلى قال الراوي لإكماله بدراسة بنياته الخطابية والنصية. وشغلتني عنه نوافذ كثيرة فتحتها في مسيرتي البحثية والعلمية. لكن السيرة ظلت تحتل حيزا من اهتماماتي وتفكيري. لقد رسمت خارطة شاملة

لدراسة السيرة الشعبية العربية باعتبارها "قصة"، و"خطابا"، و"نصا"، من خلال الاشتغال بها من خلال ما أسميته "سرديات القصة والخطاب والنص" كما مهدت لذلك في الكتابين المذكورين.

3. البنيات النصية في السيرة الشعبية:

3. 1. النص والنصية

نتطلق في تحديد النص من التعريف الذي قدمته في "انفتاح النص الروائي" (1989) بعد أن ناقشت العديد من التصورات التي اهتمت بالخطاب والنص سواء عن طريق عدم التمييز بينهما، أو فصل أحدهما عن الآخر. وجاء هذا التحديد على النحو التالي: **"النص بنية دلالية تنتجها ذات (فردية أو جماعية) ضمن بنية نصية منتجة، وفي إطار بنيات ثقافية واجتماعية محددة"**[1]. ولقد اضطلعنا بتدقيق هذا التحديد وتوسيعه في الكتاب نفسه. ولما كان تحديد النص، في تصورنا، وليد التمييز بينه وبين الخطاب، على اعتبار الخطاب "بنية نحوية"، أو تركيبية، كان النص "بنية دلالية" تنقلنا، عبر عملية الإنتاج إلى النظر في النص ليس من زاوية بنياته الخطابية أو النحوية المتصلة بمقولات السرد المركزية التي ينبني عليها (الزمن والصيغة والتبئير)، ولكن بالنظر إلى ما يجعل من إمكانية تحقق النص ممكنا عبر عملية البناء والتفاعل النصي والبنيات النصية التي تتجسد في نطاق بنية نصية كبرى تتعدى النص الذي نحن بصدد دراسته، وفق التحديد المقدم. وبذلك فإن الحديث عن النص يدفعنا إلى الكشف عن "نصيته" في ضوء القصة من جهة، والخطاب من جهة ثانية، والسياق الذي يتحقق فيه النص من جهة ثالثة.

---

(1) سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي: النص والسياق، المركز الثقافي العربي، بيروت – الدار البيضاء، ط.2، ص32.

3. 2. معايير النصية: من النصية إلى الترابطية:

3. 2. 1. النصية:

إن التطور الذي عرفته لسانيات النص وتحليل الخطاب منذ الستينيات من القرن الماضي إلى الآن جعلها تعرف المزيد من الاختلاف حول تحديد النص والنصية. وإذا كانت تلك التحديدات تختلف باختلاف المرجعيات النظرية المنطلق منها، فإنها مع ذلك ظلت تشترك في ضبط، بشكل أو بآخر، بعض المعايير والمقومات اللازم توفرها في النص بالارتكاز على النصية.

إن نصية (textualité) النص كما يؤكد ذلك فرانسوا راستييه هي: "ما يجعل من النص غير قابل للاختزال إلى متتالية من الجمل"[1]. وليس لذلك من معنى سوى أنه لا يمكننا تناول "النصية"، أو الإمساك بها، إلا باعتبارها خاصية كلية للنص تتعدى تتابع الجمل، وأنها تتحدد من خلال العمل على تمفصلها إلى الـ "بنيات النصية" العامة التي يتشكل منها النص من جهة أولى، وإلى النظر في "العلاقات" الناظمة لمختلف تلك البنيات، من جهة ثانية. وبذلك ننتقل من البنيات إلى العلاقات لتحديد مختلف مقوماتها وأبعادها الدلالية. وهذا ما يبينه أيضا زوك بذهابه إلى أن النص "ليس تجميعا للجمل. إنه خطاب متنه ومنظم حسب مبادئ محددة. وعلى المتكلم أن يعمل على اكتشاف والكشف عن روابطه وإظهارها، وبعد ذلك يأتي العمل على أن يجمع إلى وحداته الدالة العناصرَ الكبرى ليس باعتبارها متتالية من المكونات المعزولة"[2].

في السياق نفسه ينطلق صاحبا كتاب "مدخل إلى لسانيات النص" من هذا التصور تقريبا في التأكيد على أن "الكلمات والجمل على الصفحة مؤشرات

---

(1) RASTIER, F., CAVAZZA, M., ABEILLE, A. Sémantique pour l'analyse. De la linguistique à l'informatique, Masson, Paris. 1994, P.171.

(2) ZOCK, M., SABAH, G. La génération automatique de textes : trente ans déjà ou presque, Langages 106, La génération de textes, Anis, J. (éd.), Larousse, 1992, Paris, p. 9.

تحمل دلالة، لكنها جميعا لا يمكن أن تقدم لنا الصورة كاملة عن النص لأن السؤال الأكثر إلحاحا يكمن في الكيفية التي تقوم النصوص منَ خلالها بوظيفتها في التفاعل الإنساني"[1]. وتبعا لذلك فإن ما يحدد للنص نصيته ليست نحويته ولكن نصيته باستجابتها للمعايير القياسية الستة للنصية، والتي يحددانها في: الاتساق، والانسجام، والمقصدية، والمقبولية، والإخبارية، والمقامية، والتناص[2].

عمل هاليداي على موقعة البنية الحكائية الكبرى للنص السردي في إطار نظري عام للوظائف الكبرى للغة من خلال ما يسميه "**الوظيفة النصية**". تتصل هذه الوظيفة بوظيفتين التجريبية والتواصلية لتتشكل الوظائف الثلاث للغة. وهي بذلك تسمح ببناء النصوص الملائمة في علاقتها بالسياقات المقامية (مستوى الانسجام)، وبما يمكن تسميته بالقدرة الخطابية، من جهة، ومن جهة أخرى، وبالنظر إلى النصوص وفق بناء تراتبي (مستوى الاتساق) والقدرة النصية. فإذا كان النص المنسجم متصلا بمقام تلفظي خاص، فإن ذلك يتم في ضوء الوظيفة النصية التي يعمل هاليداي على موضعتها في إطار بنية المبتدأ والخبر وفق التطور الذي تعرفه القصة في صيرورتها التي تتشكل منها البنية الحكائية الكبرى للنص[3].

إذا كان بوجراند قد حدد معايير النصية في ستة معايير، نجد دونيس سلاكتا يختزلها في أربعة معايير[4] في دراسته حول "نظام النص" (1974) من خلال المقولات التالية: الانسجام، والاتساق، والتطور الموضوعاتي، والتتابعية. وداخل كل معيار يحاول تحديد العناصر التي تتصل بكل واحد منها.

---

(1) R-A. De Beaugrande, W.Dressler, Introduction to text linguistics, London, Longman, 1981, P.2.

(2) نفسه.

(3) M.A.K. Halliday, R.Hassan, Cohesion in English, London, Longman, 1976, P.25.

(4) http://www.analyse-du-discours.com/caracteristiques-du-texte.

إن مختلف التصورات التي حاولنا التوقف على بعضها، وهي تحاول الإمساك بنصية النص، أي ما يجعل منه نصا، تشترك، بشكل أو بآخر، في التأكيد على معايير تتصل بالانسجام والاتساق والتفاعل بين البنيات النصية (التناص) والتنظيم النصي والترابط. غير أننا نلاحظ أن التطور الذي عرفته "نظريات النص" مع بروز النص الرقمي، من خلال "النص المترابط"، استفادت من كل التصورات، وصارت حسب تصورنا تختزلها جميعا في معيار مركزي هو ما نسميه "**النصية الترابطية**".

3. 2. 2. النصية الترابطية:

إن التصورات التي تحققت مع نظرية النص المترابط (Hypertexte) تدفعنا إلى النظر إلى النص، ومن ثم "النصية" من زاوية مختلفة عما تشكل لدينا قبل ظهوره منذ الستينيات من القرن الماضي حيث ظل التركيز منصبا على النص وهو يتحقق من خلال الوسيط الورقي. إنها وهي تقدم لنا تصورات مختلفة تشدد على كون أي نص، وإن لم يتحقق من خلال الوسائط الجديدة[1]، هو عبارة عن عقد (بنيات نصية)، بينها روابط (علاقات نصية)، وعلى البحث أن يتعامل مع النص من هذه الزاوية للإمساك بالمعنى الذي يحمله. يكتب بيير ليفي في هذا السياق: "إن إعطاء معنى لأي نص يتم من خلال وصله، وربطه بنصوص أخرى بهدف بناء النص المترابط"[2]. ومعنى ذلك أن كل المعايير التي رأيناها مع هاليداي وبوجراند وسلاكطا وراستيي وسواهم، من لسانيي النص ومحللي الخطاب، يمكن أن تختزل حسب تصورنا، في "النصية الترابطية" التي يمكننا تحديدها بكونها تلك البنية الدلالية الكبرى التي تضع أي نص (وفق معايير نصيته المختلفة) كيفما كان جنسه في نطاق بنية نصية – ثقافية واجتماعية أعم

(1) سعيد يقطين، من النص على النص المترابط، مدخل إلى الأدب التفاعلي، المركز الثقافي العربي، بيروت – الدار البيضاء، 2005، ص60.

(2) LEVY, P. Les technologies de l'intelligence, La Découverte, Paris, 1990, P.80.

وأوسع. وبحسب نوع الترابط النصي، سواء داخل النص، أو خارجه، يمكننا تحديد البنيات النصية المراد تحليلها والذهاب إلى القول بكونها تشكل بنية نصية كبرى تتشكل من بنيات نصية صغرى، وقابلة لأن تنفتح على بنيات نصية أخرى من خارجها في سياق ثقافي - اجتماعي وتاريخي ما.

3. 3. النصية الترابطية في السيرة الشعبية:

في ضوء هذا التطوير الذي أدخلناه على النصية، وهي ترتكز على المعيار الأعم "الترابط"، نعمل على إبراز كيفية اعتبار السير الشعبية المختلفة نصا واحد يتمفصل إلى نصوص - بنيات نصية تتضافر مجتمعة لتشكيل نص تترابط عناصره ومكوناته لتقديم نص سردي تجتمع فيه كل مقومات ومعايير النصية الترابطية.

يستدعي البحث في البنيات النصية في السيرة الشعبية ربطها بالزمن (زمن النص)، لأنها لا يمكن أن تتحقق إلا من خلاله. ولما كان زمن القصة يتيح لنا فرصة الإحاطة بمختلف البنيات الزمنية باعتبارها إطارا لأفعال الفاعلين (الشخصيات)، وزمن الخطاب يسمح لنا بإمكانية الإمساك بالبنيات الزمنية السردية في علاقتها بزمن الخطاب (كما قدمها الراوي للمروي له)، كان زمن النص يتأسس من خلال العلاقات التي تربط بين مختلف الأزمنة، وهي تتحقق من خلال (المؤلف - القارئ)، أي عبر الإنتاج والتلقي في سياق تاريخي واجتماعي[1].

يفرض علينا البحث في البنيات النصية في السيرة الشعبية من خلال المقاربة السردية النصية (سرديات النص) الانطلاق مما قدمناه في دراستنا السابقة للسيرة الشعبية بالتركيز على البنيات الزمنية[2] للانتقال بها إلى مستوى أعلى يمكننا من

---

(1) سعيد يقطين، قال الراوي: البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، المركز الثقافي العربي، بيروت - الدار البيضاء، 1997، ص163.

(2) نفسه، ص173.

الإمساك بالبنيات النصية، من جهة، وبأشكال التفاعل النصي بينها من جهة أخرى، تقودنا في ذلك الأطروحة التي نتبناها في تحليلنا للسير الشعبية العربية برمتها والتي نختزلها في كونها: "نصا ثقافيا واحدا"، يشكل "موسوعة حكائية" لا تختلف عن التصنيفات الموسوعية التي تشكلت في القرنين السابع والثامن الهجريين لأسباب ومقاصد وضحناها في كتاب: قال الراوي.

إن الانطلاق من كون "السير الشعبية نصا واحدا"، يفرض علينا تأكيد نصيتها أولا من خلال البحث في البنيات النصية التي تتشكل منها، ثم ننتقل بعد ذلك إلى ما يؤكد تلك البنيات من خلال البحث في أنواع التفاعل النصي التي تتجسد من خلالها العلاقات بين تلك البنيات. وليست العلاقات هنا سوى "**الروابط**" التي تصل هذه البنيات ببعضها البعض لتشكيل النص السيري الذي تنتظم في نطاقه.

3. 3. 1. البنيات النصية:

إن نصية السيرة الشعبية تتحقق من خلال بنياتها النصية. وهذه البنيات تتشكل أولا من البنيات الحكائية الكامنة في العلاقات بين الفعل (الحدث)، والفاعل (الشخصية)، والزمان والمكان، وقد تم تخطيبها من خلال البنيات الخطابية التي تبرز في المقولات السردية (الزمن، الصيغة، التبئير)، فتجسدت من خلال بناء النص وتفاعل بنياته النصية في تعالقها مع مختلف البنيات الحكائية والسردية ومع بنية النص الكبرى التي تتفاعل معها.

3. 3. 1. 1. بناء نص السيرة الشعبية:

أ. البناء الخطي:

إن تأكيدنا كون نصوص السيرة الشعبية تنتظم في نص واحد يجد مرتكزه، في بناء النص، من خلال ضبط بداية هذا النص ونهايته. أما البداية فيمكننا

تحديدها بسيرة سيف بن ذي يزن لأنها تعود بنا في مطلعها إلى قصة نوح عليه السلام. أما النهاية فيمكننا تعيينها بسهولة ويسر من خلال سيرة الملك الظاهر بيبرس التي يمكن عدها آخر السير الشعبية العربية. أي أن أزمنة قصص السير (المواد الحكائية) تمتد من فترة موغلة قبل الإسلام إلى عصر المماليك. وبذلك يأخذ بناء الزمن بعدا تاريخيا خطيا. لا تتحقق هذه الخطية فقط على مستوى الزمن كما يمكننا تحديده من خلال بعض المؤشرات الزمانية – التاريخية التي نعتمدها لتحديدها، ولكن أيضا تتيح لنا العلاقات النصية من خلال التفاعل النصي الداخلي بين السير ما يعزز الروابط بينها لتشكيل صيرورة يتطور عبرها النص متخذا بناء خطيا على المستوى الأفقي. ويمكننا الانطلاق من الأمثلة التالية لتأكيد العلاقات – الروابط بين السير لتشكيل صيرورة واحدة.

أ. بين البداية والنهاية:

حينما تطرح قضية شراء المماليك في سيرة الظاهر بيبرس (آخر سيرة)، يفسر الوزير شاهين بيع المماليك والعبيد بدعوة نوح على ابنه حام، ويعلق الراوي: "**والقصة مشهورة، وكل أمورها مفهومة ومذكورة في كتب غير هذا مسطورة**"[1]، وهو هنا يشير بشكل خاص إلى سيرة سيف بن ذي يزن (أول سيرة زمنيا) حيث نجد في بدايتها قصة نوح مع ابنيه سام وحام، كما نجد القصة نفسها في العديد من كتب التاريخ الإسلامي.

ب. امتداد النصوص السيرية:

بعد ضبط العلاقة بين البداية والنهاية نعاين أن العديد من البنيات النصية في السير المختلفة تترابط مع غيرها عن طريق الإحالة إلى بعضها من خلال شذرات نصية تؤكد الصلات القائمة بين السير على مستويات متعددة، نجملها من خلال الإشارة إلى بعضها من خلال هذه الشواهد:

---

(1) سيرة الظاهر بيبرس، م.1، ص70 – 71.

ب. 1. بين الزير وعنترة: "فلما جرى للمهلهل الذي يلقب بالزير، وأخذ الثأر... وبقي ذكره على ألسنة العوام، فجفلت عربه بعد موته، خوفا من العربان، لأنه كان في زمانه قد أباد الشجعان... فتشتتوا في الآفاق... وأكثرهم التجأ إلى بني عبس"[1]. ليس لجوء قوم الزير سالم إلى قبيلة بني عبس سوى امتداد لسيرة الزير في سيرة عنترة. والعوالم التي نجدها في السيرتين معا، وهي تنصب على العلاقات العربية – العربية بصورة عامة، تماما كما نجد في علاقة سيرة الزير بسيرة بني هلال، سوى تأكيد على ذلك.

- في سيرة الزير سالم نجد إشارة واضحة في نهاية السيرة إلى سيرة عنترة من خلال هذا المثال: "كان الأوس بن تغلب سائرا في البراري، فالتقى فارسا، فسأله فقال: "إنني من بني عبس وعدنان... وإني سائر إلى ديار بني عامر لأستدعي حامينا عنتر بن شداد لأنه سار ليحضر وليمة عامر بن الطفيل، وفي غيبته غزانا عمرو بن معد يكرب الزبيدي، فأرسلني مولاي قيس بن زهير لأستدعيه للحضور". فتعجب الأوس لما أخبر بخبر عنترة، وعندما وصل إلى الخيام، "حدثهم بحديث عنترة، وما سمع عنه من الخبر. فقال عمه: والله سمعنا بذكره، وإنه من أفرس فرسان عصره"[2]. وفي هذا الاستشهاد نجد كيف أن سيرة الزير تشير إلى نص سيرة عنترة بوضوح، وهو ما نجده أيضا في العلاقة بين سيرة الزير سالم وسيرة بني هلال، التي نجد جذورها تمتد إلى سيرة السيرة، كما نجد في الاستشهاد التالي.

---

(1) سيرة عنترة بن شداد، م. 1، ص57 – 58

(2) سيرة الزير، مكتبة الجمهورية المصرية، ص156، 158.

ب. 2. **الزير وبنو هلال**: نقرأ في نهاية الزير ما يؤكد علاقتها الوثيقة بسيرة بني هلال: "بعد وفاة الزير وضعت امرأة الأوس غلاما سموه عامرا. ولما بلغ سن الرجولة تزوج بامرأة من أشراف العرب، فولدت له في نفس الليلة التي مات فيها جده الجرو غلاما فدعاه **هلال**، وهو جد بني **هلال** وكان من أعقل العرب. ولما كبر الأمير هلال تزوج بامرأة... فولدت له غلاما دعاه المنذر... واتفق أن هلالا زار مكة، وكان وقتئذ ظهور النبي (ص)..."[1]، بل إننا نجد العلاقة وثيقة بين النصين معا من خلال حضور بعض الأدوات الضرورية للأحداث بين سيرتي الزير باعتبارها "أصلا" لسيرة بني هلال من خلال الطبل المسمى الرجوع، والسيف الخشبي.

- **الطبل الرجوع**: كان يملك هذا الطبل الملك التبع حسان الذي تقول عنه سيرة الزير في بدايتها: "كان الملك حسان إذا غزا قبيلة من العربان يأخذ ذلك الطبل معه أينما ذهب يتبعه. ولم يزل هذا الطبل في ذلك الزمن يتصل على كل ملك حتى **اتصل إلى الأمير حسن سيد بني هلال** المشهور بالإحسان والأفضال"[2].
- **السيف الخشبي**: السلطان الهلالي سرحان يملك سيفا خشبيا مرصودا ورثه عن جده كليب، وعندما ذهب حسن بن السلطان سرحان إلى المدينة المرصودة، وقاربوا باب القصر، وجدوا مكتوبا عليه بحجارة من الألماس: "سيرة الملك التبع اليماني، وما جرى له من الحروب والأهوال،،، وأيضا مكتوب على ذلك الباب ما جرى للتبع مع الأمير كليب سلطان بني هلال، وكيف قتل التبع بالحيلة، عندما قدموا له الجليلة. فقال لهم الأمير

(1) سيرة الزير سالم، ص160.

(2) سيرة الزير، ص5.

حسن: **انظروا إلى هذه القصة العجيبة، وأنه كان قتل التبع من جدي كليب بهذا السيف الخشبي الذي هو معي**"[1].

عندما انتهت السلطة إلى ذياب في نهاية التغريبة، ومحاولته السيطرة على الهلاليين يتذكر الهلاليون ما وقع في سيرة الزير سالم فيقول لسان حالهم: "**والآن أصبحنا عبرة عند العرب الذين يجعلون الزمان، فسوف يصير بنا كما صار مع جساس بن مرة والأمير كليب...**"[2].

ب. 3. **عنترة بن شداد وذات الهمة**: نفس المقارنة يعقدها الراوي بين سيرة عنترة وسيرة ذات الهمة من خلال الإشارة إلى شخصية **الصحصاح** الذي يجعله في طبقة **عنترة بن شداد**، ويرى أن عبده **نجاح** شديد الشبه ب**شيبوب**[3].

ب. 4. **سيرة الملك سيف بن ذي يزن وسيرة الظاهر بيبرس**: في سيرة سيف نجد شخصية الحكيم الهدهاد وكنز الهليلجة الذي كان يتولاه. نجد في سيرة الظاهر بيبرس إشارة واضحة إلى هذا الكنز نفسه. وكان من جملة ما اطلع عليه خاتم الكهين الهدهاد الذي صنع كنز الهليلجة"[4]

ب. 5. **ذات الهمة والظاهر**: كما وجدنا علاقة الأصل بالفرع، بين سيرة الزير سالم، وسيرة بني هلال، نجد العلاقة نفسها بين سيرتي الأميرة ذات الهمة، والظاهر بيبرس، وهي لا تحقق فقط زمانيا وتاريخيا. ولكن أيضا من خلال امتداد شخصية مركزية من السيرة الأولى في الثانية كما يبدو لنا ذلك من خلال ما تم تأكيده في

---

(1) سيرة بني هلال، ص123.
(2) تغريبة بني هلال، طبعة محمد علي صبيح وأولاده، ص309.
(3) سيرة الأميرة ذات الهمة، ج.2، ص73.
(4) سيرة الظاهر، م.4، ص360.

سيرة الظاهر بيبرس: "كان في قديم الزمان، وسابق العصر والأوان فرقة من العرب يقال لهم طائفة بني سليم، وكلهم كانوا مسلمين، فتخلف منهم رجل يقال له **عقبة اللعين** بن مصعب، وكان داخله الغرور، يوقع الفتن ويخبر كل الأمور، حتى أشرك بالله تعالى وبمحمد رسوله (ص)، وقد **تقدمت قصته في غير هذه السيرة**"[1]. إن الراوي يشير هنا بصورة واضحة إلى "جوان" في سيرة الظاهر، وهو امتداد لعقبة، بل إنه من نسله، ويقوم بالأفعال نفسها التي كان يضطلع بها في سيرة الأميرة ذات الهمة.

ب. 6. **فيروز شاه وأبطال السير**: "من خلال الوصف يتقدم إلينا فيروز شاه بطلا مغوارا. ويستغل الراوي الشعبي هذه الصورة ليقارنه بغيره من أبطال السير، ذاكرا كل الأبطال الذين تدور كل السير الشعبية العربية حولهم من خلال قوله: "وأهلك كل فارس صنديد،،، حتى أبطل ذكر **عنترة الفرسان**،،، وضيع صيت **سيف بن ذي يزن**،،، ومحا أفعال **المهلهل**،،، فلو وجد في تلك الحرب **حمزة العرب**، لما رأى إلى التباهي بنفسه من سبب،، أو كان في ذلك اليوم **دمر** (ابن الملك سيف) لاختار أن يكون من رجاله،،، أو لو نظر **الملك الظاهر** (بيبرس) إلى قتاله،،، لقال إنه وحيد أبطال الزمان،،،"[2].

إن هذه الاستشهادات التي وقفنا عليها، وغيرها كثير لو تتبعنا كل الإشارات التي تزخر بها كل السير، وهي بالغة الدلالة في تأكيد كون العلاقة قوية بين مختلف السير، وأن الراوي الشعبي (ونقصد هنا المصنف للنص) كان يستحضر في أي سيرة بعض البنيات النصية التي تحضر في غيرها مما يكشف لنا بجلاء الترابط الحاصل بينها. بل إن هذا الترابط، وهو دال على تلك النصية الترابطية

---

(1) سيرة الظاهر، م. 1. 51

(2) سيرة فروز شاه م. 1، ص146.

للسيرة يوهمنا بلا خطيتها الزمانية كما حاولنا الوقوف عليها من خلال عملية بناء النص. ويكفي أن نشير إلى أن سيرة فيروز شاه، وهي حسب افتراضنا من السير التي يتصل زمن قصتها بفترة ما قبل الإسلام، تبدو لنا وكأنها على صعيد زمن النص (زمن التصنيف) قد اتخذت صيغتها الكتابية النهائية بعد سيرة الظاهر بيبرس، وهي التي كنا نعدها على مستوى زمن القصة نهاية نص السيرة الشعبية العربية. في ضوء الاستشهاد الذي أثبتناه أعلاه (ب. 6)، والذي يؤكد أن الظاهر بيبرس لو شاهد فيروز شاه في الحروب لعده من أبطاله، ولشهد له بالبطولة المنقطعة النظير. لكننا نعد هذا من باب الأساليب البلاغية التي يلجأ إليها الراوي (المصنف) لعقد المقارنات المتعالية على الزمن لإثبات فكرة، أو الدفاع عن تصور. وهي بذلك لا تؤثر على عملية البناء النصي كما حاولنا تسجيلها، ولكنها تأتي لتأكيد الترابطية التي نتحدث عنها.

إن بناء النص السيري كما أقمناه يبين لنا بجلاء أن الراوي الشعبي كان يقيم علاقات بين مختلف السير مؤكدا بذلك بشكل ضمني أنه وهو يروي أي سيرة كانت في ذهنه عوالم السير المختلفة، وهو في كل مرة، وحسب متطلبات السياقات التي يقدمها يؤكد أننا أمام العوالم نفسها، وإن تبدلت الأزمنة، لأن امتداد أي نص في غيره من النصوص لا يعني فقط أننا أمام تفاعل نصي داخلي بين نصوص السير المختلفة، ولكن أمام نص واحد يحيل (الإحالة) بعضه على بعض، على مستوى الإنتاج والتلقي معا. فقارئ أي سيرة بدوره، يفترض فيه أنه ملم بغيرها من السير، (ويمكننا هنا استحضار الوظيفة التجريبية عند هاليداي). ولذلك تكون الإحالات إلى غيرها من باب تأكيد أننا أمام عالم واحد متعدد العوالم. ويدفعنا هذا إلى تأكيد ما أسميناه "التفاعل النصي الذاتي"، أو الداخلي. الذي هو أيضا معيار من معايير النصية الترابطية بين مختلف البنيات النصية التي تقدمها لنا نصوص السيرة الشعبية العربية.

3. 3. 1. 2. النص والتفاعل النصي:

مع بروز مفهوم التناص في الستينيات من القرن الماضي اعتبر أي نصا تناصا[1]، أي أنه يدخل في علاقة (ترابطية) مع نصوص أخرى. وجاء عمل جيرار جنيت لتوسيع دائرة العلاقات بين النصوص، معتبرا التناص جزءا واحدا منها، تحت اسم "المتعاليات النصية"[2]، ويفرعها إلى أنواع. ولقد اجتهدنا في تدقيق تلك المتعاليات، وحولناها إلى "التفاعل النصي"، كما عملنا على توسيعها بجعلها تتعدى الصنافة التي قدمها لها[3]. وبذلك صرنا أمام التفاعل النصي الداخلي، والخارجي. في النمط الأول سنتحدث عن التفاعل بين السير الشعبية المختلفة، التي تشكل نص السيرة الشعبية العربية. وفي الثاني سنتناول تفاعل السيرة الشعبية مع النص السردي العربي.

أ. أنواع التفاعل النصي الداخلي:

أ. 1. معمارية نص السيرة الشعبية:

عرفت السيرة الشعبية العربية تسميات كثيرة من لدن الدارسين العرب والأجانب. فالبعض يعتبرها ملحمة، والآخر قصة أو رواية. وبما أننا لا نشاطر هؤلاء وأولئك التحديد النوعي السردي للسيرة الشعبية، نؤكد كونها "سيرة"، ونميزها بـ "الشعبية" لأنها تختلف عن السير العربية التي تندرج في نطاق الثقافة العالمة. لقد صنف العرب الكثير من السير التي تسير على منوال "السيرة النبوية" وهي تختص بشخصيات تاريخية لعبت دورا كبيرا في الإسلام. وانتماء هذه السير

(1) M. Angenot, L'intertextualité: enquête sur l'émergence et la diffusion d'un champ notionnel, Revue des sciences humaines tome LX n° 189, janvier-mars 1983, p. 121-135.

(2) سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي: من أجل وعي جديد بالتراث، المركز الثقافي العربي، بيروت – الدار البيضاء، ط. 1، 1992، ص22.

(3) انفتاح النص الروائي، ص123 وما بعدها.

إلى مصنفين معروفين يجعلها، سواء على مستوى شكلها ومحتواها وأسلوبها، مختلفة عن السير التي لا يمكننا نسبتها إلى مؤلف أو مصنف معروف تاريخيا. وما محاولة نسبة بعض السير إلى شخصيات تاريخية، وخاصة في سيرة عنترة التي تنسب إلى "الأصمعي" إلا محاولة الإيهام بواقعية السيرة ووثوقيتها. ويمكننا قول الشيء نفسه عنه سيرة الأميرة ذات الهمة التي تنسب إلى عدة رواة بأسماء محددة بحسب الأماكن التي يوجد فيها الرواة وقت المعاينة، وكذلك سيرة الظاهر بيبرس، وغيرها من السير، ولكن لا يمكننا التحقق منها تاريخيا.

إن غياب المصنف المعروف تاريخيا في هذه السير هو ما دفعنا إلى ضمها إلى الثقافة الشعبية، وهناك الكثير من العلامات الدالة على ذلك. ولا يمكننا الآن الوقوف عليها. أما التأكيد على البعد النوعي لهذا النص من خلال السيرة فنجده كامنا في صيغ الأداء التي تعتمدها هذه النصوص جميعا لإثبات نسبها إلى "السيرة". ونجد في المُناصات (العتبات النصية) التي تصدر بها هذه النصوص جميعا ما يدل على ذلك، ويثبته.

أ. 2. المناصات:

تزخر السير الشعبية بالمناصات المتعددة المشتركة بينها، وسنتوقف هنا فقط على المناص المتصل بالميثاق النوعي لأنه يبين لنا الميثاق السردي الذي يجمع بين كل هذه السير من جهة، ومن جهة ثانية، يحدد العلاقة بين النص والسامع والقارئ. نقرأ المناص النوعي من خلال سيرة الملك الظاهر بيبرس. وسنجد الصيغة التي قدمت لنا به هذه السيرة تتكرر في كل السير بصيغ وأساليب مختلفة، ولكنها موحدة، مما يؤكد علاقتها النوعية بغيرها من السير الشعبية العربية: "أما بعد، فإن الله سبحانه وتعالى جعل سير الأولين عبرة للآخرين، وموعظة للجاهلين،

وتنبيها للغافلين،،، وإني استخرت الله العظيم في كتابة هذا الكتاب حيث رأيته محتويا على نصرة الإسلام، وخذل الكفرة اللئام، وبحثت في غيره من السير، فما وجدنا أصدق قولا منه، ولا أقوى برهان، ولا أفصح بيان من سيرة الملك الظاهر بيبرس أبي الفتوحات الموعود من الله بالنصر والتأييد من ابتدائها إلى انتهائها، وما سيذكر من ناصيتها الغريبة وأمورها المطربة العجيبة، وألفاظها الحسنة ونظومها المستحسنة،،،"[1].

إن الميثاق السردي المشترك كما يتحدد من خلال هذا النص، ينطلق أولا من كون "سير" الأولين عبرة للآخرين، وأن المصنف انطلق ثانيا من الاطلاع على سير متعددة، وانتقى منها ما اتصل بالظاهر بيبرس لخصوصيته وتميزه. وليس المقصود بالسيرة سوى تتبع حياة شخصية مركزية لها موقع خاص في التاريخ العربي - الإسلامي، وتتبع حياتها من لحظة الميلاد إلى لحظة الوفاة. وهذا هو المشترك بين مختلف السير. كما أننا نجد إلى جانب استعمال لفظ "السيرة"، توظيف مصطلحات تتصل بأنواع سردية، مثل "القصة"، و"الخبر"، و"الحكاية"، وأنماطه مثل "العجيب"، و"المدهش"، و"الغريب"، وما شاكل ذلك. ولهذا السبب عملنا في محاولة تحديد البعد النوعي للسيرة الشعبية كما أبرزناه في كتاب "الكلام والخبر" من خلال عملية تراكم عدة أنواع سردية تتشكل منها السير الشعبية، وهي تبدأ بالخبر، وتمتد إلى الحكاية فالقصة[2].

أ. 3. التناص:

إن الاستشهادات التي قدمناها حول علاقات النصوص السيرية ببعضها تؤكد لنا هيمنة العلاقات النصية بينها على المستوى الداخلي.

---

(1) سيرة الملك الظاهر بيبرس، ص10- 11.

(2) سعيد يقطين، الكلام والخبر، مر. مذ. ص100.

فالراوي الشعبي، كما سبقت الإشارة، وهو يقدم أي سيرة من السير الشعبية توجد في خلفيته نصوص السير الأخرى، لذلك لا عجب أن نجد التناص مهيمنا بصورة كبيرة في كل السير. وهو يتحقق على مستويات متعددة تتصل باللغة السردية، وطرائق تقديم الشخصيات وتطور الأحداث. وفيما وقفنا عليه فيما يتصل بمعمارية النص ما يثبت ذلك. فالمعيار النوعي الذي تنهض عليه كل السير يكشف لنا بجلاء عن كون كل النصوص تنبني على صيغ مشتركة، وعلى المستويات كافة: إن وصف الحروب، وتوالد الأحداث، وتطور الحبكات تبرز لنا كون السير تتأسس على بنيات حكائية مشتركة تقوم على التكرار المتشابه.

أ. 4. التعلق النصي:

إذا كانت علاقة النص اللاحق بالسابق تؤكد التعلق بين النصين، مما يبرز لنا وجها آخر من أوجه التفاعل النصي، نجد نصوص السير، بالإضافة إلى ما قدمناه أعلاه، يتأسس بعضها على محاكاة البعض الآخر، كما نجد في سيرة الملك سيف التيجان التي تنبني على ركيزة المادة الحكائية التي نجدها في سيرة الملك سيف بن ذي يزن، ويبدو لنا ذلك من خلال عنوان السيرة نفسه، فاستثمار الاسم "سيف" دليل على تلك العلاقة القائمة على المحاكاة. غير أن الراوي في السيرة المتعلقة بالسيرة الأولى يستغل البعد التخييلي السائد في سيرة سيف بن ذي يزن، فيذهب به إلى أبعد مدى، بجعله عوالم سيرة سيف التيجان مغرقة في التخييل الذي لا نكاد نلمح فيه أثرا من آثار الواقع أو التاريخ، عكس ما نجد في سيرة سيف بن ذي يزن.

وجه آخر للتعلق النصي، وهو مناقض لما سجلناه بين سيرة السيفين، يحضر في العلاقة بين سيرة حمزة البهلوان، وسيرة فيروز شاه. فإذا

كانت السيرة الأولى تقدم لنا البطل العربي (حمزة) يقع في عشق بنت الملك الفارسي كسرى، ويعاني بسبب حبه لها ما يجعله في النهاية ينتصر لأرومته العربية ضد الفارسية، نجد السيرة الثانية تتخذ الصورة نفسها، حيث يعشق فيروز شاه الأميرة اليمنية. إن السيرتين تتعلق كل منهما بالأخرى، ولكن عن طريق المعارضة بعمل كل واحدة منهما على إعطاء مكانة للأورمة العربية ضد الفارسية، أو العمل على استرجاع الأرومة الفارسية، وإثبات استمرارها بعد أن سيطرت الأرومة العربية على الفارسية. وواضح من خلال السيرتين أنهما تعودان بالصراع بين الجنسين العربي والفارسي إلى فترة سابقة على الإسلام، تجنبا للحساسيات الدينية وقد صار الإسلام دين الجميع.

أ. 5. الميتا نص:

يبدو لنا الميتا نص السردي في كل السير من خلال تدخلات الراوي في السير كلها لإثبات الرؤية النصية التي يعمل على تسجيلها في ضوء المتخيل الشعبي العربي - الإسلامي. تصب كل هذه التدخلات في نصرة الإسلام والوجود العربي ضد الديانات الأخرى سواء كانت وثنية أو نصرانية. كما تبين لنا أن الراوي الشعبي لم يكن يستند إلى العرق الذي ينتمي إليه أبطال السير، لذلك لا نجده يميز بينهم إلا بحسب خدمتهم للقضايا العادلة، معليا من شأن: البطولة والمعرفة أيا كان مصدرها، في مقابل ذم قيم الخيانة، والتعامل مع الأجنبي ضد الكيان العربي - الإسلامي.

ب. التفاعل النصي الخارجي، السيرة الشعبية والنص السردي العربي:

إن انطلاقنا من كون السير الشعبية العربية نصا ثقافيا واحدا تتشكل منه موسوعة سردية يجد مستنده في أن الراوي الشعبي انطلق في تكوينها من النص

السردي العربي في مختلف أنواعه ووسائطه، وعمل من خلاله على تقديم بنياته الحكائية والخطابية والنصية المختلفة، ناظما إياها وفق الطريقة الجامعة التي اتخذتها السيرة الشعبية. ولم يقف عند حد تفاعله مع النص السردي، بل تعداه إلى مختلف النصوص الدينية والتاريخية وإلى كل المعارف التي كانت سائدة في الفترة التي انتهت فيها السيرة الشعبية إلى صورتها الكتابية النهائية. لذلك نجد كل ما كان متداولا في التراث العربي، رسميه وشعبيه، يحضر بشكل أو بآخر في هذا النص السيري الجامع لمختلف العلوم والمعارف والسرود مستوعبا ومضمنا إياها بنيته النصية العامة.

نحاول في هذه النقطة المتصلة بالتفاعل النصي الخارجي التوقف فقط على علاقة السيرة الشعبية العربية بألف ليلة وليلة، لإبراز مدى التفاعل مع نص سردي عربي كان له حضور متميز في الثقافة السردية العربية. وسنكتفي بإعطاء مثال واحد، والأمثلة لا حصر لها، لو رمنا تتبعها، لإبراز تلك العلاقة التفاعلية عبر المقارنة بين الملك سيف بن ذي يزن، والسندباد.

نتعرف على السندباد من خلال رحلاته السبع كما تقدمه لنا الليالي العربية، وعندما نعرف من خلال قراءة سيرة الملك سيف، بل ومن كل السير الشعبية، أن الرحلة مقوم أساسي من مقومات بناء النص السيري، سوف لا يداخلنا شك في أن رحلات الملك سيف، وهو يسعى للحصول على مهر محبوبته شامة، أو رحلاته من أجل إنقاذ خادمه عيروض، من الأسر الذي تعرض له بسبب رغبته في الزواج من عاقصة، أو في رحلاته في نهاية السيرة مع ابن عيروض (عفاشة) من أجل الإمساك بعدويه التاريخيين (سقرديس وسقرديون) لا تختلف كثيرا عن رحلات السندباد السبع، بل إن ما سيعانيه الملك سيف أشد وأقوى مما عاناه السندباد. كما أن ما تعرض له من مصاعب، وما عاينه من عجائب يقصر أمام ما تعرض له السندباد. لذلك لا غرو أن نجد تفاعل النصين (الرحلات – السيرة) قويا جدا. بل يمكننا الذهاب إلى أن راوي رحلات السندباد، أو راوي سيرة سيف كان فقط يقوم

بنسخ (قص ولصق) ما يقدمه له النص الآخر، مكتفيا فقط بتبديل الأسماء، وتغيير المواقع، فإذا بسيف أحيانا هو السندباد، وأحيانا أخرى هو بطل بعض القصص الشعبي، والسندباد هو سيف. لنقرأ هذين المثالين لتأكيد ذلك:

أ- يروي السندباد ما وقع له في رحلته الخامسة: "وسرت في الجزيرة أستكشف مأواي الجديد. وفي مكان متسع فيه عين ماء أبصرت شيخاً جالساً على حافة الساقية وقد ائتزر بإزار من ورق الأشجار. فدنوت منه وقلت له: يا شيخ ما السبب في جلوسك في هذا المكان؟ فحرّك رأسه متأسفاً وأشار لي بيده أن أحمله وأنقله إلى الناحية الأخرى، فأشفقت عليه لضعفه ووحدته، فحملته على كتفيّ، وذهبت به إلى الناحية الأخرى، ورفقت به وقلت له انزل على مهلك. لكنه لم ينزل بل لف ساقيه حول رقبتي، وكانتا كجلد الجاموس خشونة وسواداً، ففزعت منه، وأردت أن ألقيه من فوق كتفي. ولكنه ازداد ضغطاً بساقيه حول رقبتي وزاد ضغطه حتى اسودت أمامي الدنيا. وأخذ يضربني على ظهري وصدري ضرباً موجعاً. وأشار لي أن أدخل به بين الأشجار حيث الفواكه الطيبة، ينتقي منها ويأكل..."[1].

ب. يقول الراوي في سيرة الملك سيف بن ذي يزن أن عرفجة وسيف دخلا البستان المرصود، فناما من شدة التعب، وبعد ما أفاقا وجد كل منهما رجلا يركبه، "وله رجلان تلتفان على العنق وشرعا يضربانهما بالأيدي، ويشيران عليهما أن يتوجها إلى الأشجار حيث الفواكه والثمار، وهما يقولان: انتما حمارانا أبد الدهر، وجعلا يضربانهما بالأيدي والأرجل على الرأس،،،"[2].

---

(1) ألف ليلة وليلة، م.3، ص93.

(2) سعيد يقطين، ذخيرة العجائب العربية، المركز الثقافي العربي، بيروت – الدار البيضاء، 1994، ص171.

إن ما يسميه راوي الليالي بلسان السندباد "شيخ البحر"، هو ما يسمى في سيرة الملك سيف "الهمازون - القفازون". إن شيخ البحر هو الهماز القفاز، مارس الفعل نفسه على السندباد وسيف وعرفجة. كما أن الطريقة التي تخلص بها بطل الليالي والملك سيف وعرفجة هي نفسها. لقد قاموا جميعا باصطناع الخمر من العنب، وسقوه للشيخ والقفاز وبعد السكر تخلص كل منهم منه بهذه الحيلة.

لقد انتبه بعض الدارسين الأجانب إلى العلاقة الوطيدة بين السيرة الشعبية العربية، في نصوصها المختلفة مع نصوص عربية سردية أخرى، وخاصة الليالي، وقدم لنا أمثلة عديدة من خلال الدراسة الهامة التي أنجزها ريمكه كروك حول علاقة ألف ليلة وليلة بالسيرة الشعبية العربية[1]

إن هذا التفاعل الخارجي مع السرد العربي، كما قدمناه من خلال الليالي، لا يقف عند هذا الحد، بل إنه يتسع لتحقيق التفاعل مع نصوص أخرى وفي مجالات مختلفة. كما أن تفاعل السيرة الشعبية مع التراث العالمي، وتأثيرها فيها أيضا يمكن أن يفتح أمامنا نوافذ جديدة لاستكشاف جوانب أخرى ثرية من السيرة الشعبية لم يتم التقدم في تناولها بهدف الكشف عن عوالمها وخصوصيتها بعيدا عن الدفاع عن السرد العربي، ومساجلة الدراسات الاستشراقية التي ظلت في بعض أدبياتها تتهم العربي بضعف الخيال، وعدم القدرة على إنتاج النص السردي التخييلي.

5. تركيب:

إن النصية الترابطية تقدم لنا بصورة واضحة، ولو من خلال الأمثلة المقدمة، كون كل البنيات الحكائية والخطابية والنصية تتضافر مجتمعة لتأكيد

(1) R. KRUK, The Arabian Nights and Popular Epics, in, The Arabian nights: An encyclopedia, edi. U.Marzolph, ABC-CLIO, 2004, P.34.

الأطروحة التي بنينا عليها قراءتنا للسيرة الشعبية، من خلال السرديات النصية، وأن اعتبار السيرة الشعبية العربية موسوعة حكائية يؤكد فرضيتنا بكون مختلف السير نصا سرديا واحدا تسهم كل بنياته النصية في تكوين نص سردي له خصوصيته وغناه وتعدده على المستويات كافة. وأن تعميق البحث في المستويات النصية المختلفة، من خلال ما أسميناه "السرديات الأنثروبولوجية" كفيل بتطوير ودفع أبحاثنا حول السيرة الشعبية العربية إلى المستوى الذي يسهم في إعطائها المكانة المتميزة في الإبداع التخييلي العربي - الإنساني.

القصيدة السردية
"ملعبة الكفيف الزرهوني"

1. تقديم: الثقافة والنسق:

1. 1. الثقافة "الشعبية" المغربية مكون أساسي من مكونات الثقافة المغربية، ومقوم غني من مقوماتها التي تجسد مجتمعة الهوية التاريخية والحضارية للمغرب في تشكله وصيرورته.

وإذا كان الاهتمام بمختلف تجليات الثقافة الشعبية ضعيفا وشبه منعدم خلال القرون البعيدة، والعقود القريبة، فقد شهد العقدان الأخيران حركة دائبة من العناية بهذا الإنتاج الشعبي مما لفت الأنظار إلى قيمته وإلى ضرورة البحث فيه واتخاذه موضوعا للتنقيب والدراسة.

إن تغيير زاوية النظر إلى الإنتاج الشعبي مفيد جدا وضروري لكونه يلبي حاجيات عديدة: فهو إلى جانب كونه يجعلنا على إلمام ومعرفة بقطاع هام من إنتاجنا الثقافي، يمكننا من الوقوف بالملموس على ضرورة مراجعة ما تراكم لدينا من تصورات عن الثقافة "العالمة" أو الرسمية لأن المعلومات الناجمة عنها كانت ناقصة ومحدودة النتائج. وذلك لأمر بسيط في اعتقادي هو أن ما يسمى بالثقافة الشعبية ظل ينهل بدوره من معين ما يعتمل في المجتمع والتاريخ، ومن ثمة فإنه يسلط أضواء هامة على عناصر ثقافية مهمة قد لا نجد لها نظيرا في الثقافة "العالمة". وبالمقابل قد نجد مقومات في هذا الإنتاج الثقافي "الرسمي"، لكننا قد لا نتفاعل معها على النحو الأمثل دون ربطها بما يتجسد من خلال ما تقدمه لنا الثقافة الشعبية.

مفاد هذا الطرح أن الثقافة جسد مركب من الطبقات النصية والأنساق المتفاعلة فيما بينها، والمتمايزة في آن واحد. ولا يمكن اعتبار الثقافة المغربية بمنأى عن التحقق بهذه الصورة التي تؤكد الوقائع الثقافية أهميتها، والتي ما نزال لم نعمل على تشخيصها بالشكل الملائم لغياب أو تغييب أنساق عديدة من البحث والاهتمام.

1. 2. لقد تشكلت الثقافة "العالمة" المغربية ضمن نسق الثقافة العربية - الإسلامية. كما أن الثقافة "الشعبية" المغربية تكونت في نطاق الثقافة نفسها في الصيرورة، ولكن على هامشها لأن منتجيها لم يكونوا مرتبطين بالمؤسسات التي ظلت على صلة بها. لكن هذا لا يعني أنها كانت مقطوعة عن أي سياق ثقافي أو تاريخي أو اجتماعي. لقد ظلت المحددات واحدة بينهما، لكن طريقة التفاعل معها كانت تتم وفق النسق الخاص الذي اختطته كل ممارسة لنفسها. ولذلك تميزت بمميزات عديدة جعلتها مختلفة إلى حد ما عن نظيرتها "العالمة". ظل التميز مع الزمان يتخذ سمات عدة، وينطبع بما تمده به الإسهامات التي كانت تتحقق في مختلف المناطق التي قدمت تنويعات، على ما تفاعلت معه من إنجازات، ووسمتها بطبائعها الخاصة، ويظهر لنا ذلك بجلاء في الحكايات الشعبية والأغاني والأحاجي والأمثال،،، حيث نجد الإبدال واحدا، لكن المركبات متنوعة ومتعددة.

يبين لنا هذا التمييز أننا أمام نسقين يترابطان ويختلفان. يبني كل واحد منهما لنفسه مساره الخاص، ولكنهما يلتقيان معا في كونهما يجسدان كل بطريقته ما يعتمل في المجتمع الذي تبلورا، وازدهرا في نطاقه.

1.3. بناء على هذا التصور لا يمكننا الذهاب إلى المفاضلة بين النسقين المركبين، وبين ما يندرج ضمن كل منهما من أنساق فرعية. كما أنه لا يمكننا التمييز بينهما على مستوى أحقية التمثيل الثقافي، كأن يذهب البعض إلى أن الثقافة "العالمة" هي الحقيقية، والأخرى لا قيمة لها ولا جمال فيها. وحين ينتصر البعض الآخر

للثقافة الشعبية تجده يقلب ظهر المجن، فيسلب الأخرى كل مميزاتها. لم يبق ما يبرر استمرار هذا النوع من التصورات التي تقوم على الثنائيات الضدية ذات الطبيعة القيمية. فالثقافة في أي فضاء حضاري نسق عام يضم أنساقا متفاوتة ومتفاعلة ومتصارعة، ولكنها في المحصلة النهائية وليدة اتصال منتج لمختلف مكونات هذه الثقافة في مختلف صورها وتجلياتها مع محيطها الثقافي والاجتماعي الذي ترعرعت في إطاره. ولا يمكن وفق هذه الرؤية التي نتبنى، وندافع عنها، إبراز أهمية نسق على آخر. وإلا فإننا حين نتخذ هذا التصور نكون بصدد منطلقات وغايات ومقاصد لا علاقة لها بالثقافة ولا بالتحليل الثقافي.

1. 4. إذا تجاوزنا التصنيفات الثنائية للثقافة إلى عالمة وشعبية، وتعاملنا مع الثقافة باعتبارها نسقا مركبا من الأنساق الفرعية، فإننا سنلاحظ أن كل ما أدرج تحت مفهوم الثقافة الشعبية عندما نتأمله جيدا نجده لا يختلف في العديد من مواصفاته ومتخيلاته عما يتجسد في "الثقافة العالمة". فالإنسان الشعبي منتج بعض تجليات هذه الثقافة، وإن لم يكن جزءا من المؤسسة الثقافية الرسمية، فهو على اتصال ما بها، وله صور ما عنها. لذلك نجده يحاكيها حينا، أو يعارضها أحيانا. وقد تتداخل المحاكاة والمعارضة في آن فنجد أنفسنا أمام أسلوب يقوم على التحويل وفق الرؤية الخاصة التي يتمثل من خلالها الواقع أو الوقائع وهو يعيشها ويتفاعل معها.

كل هذه الأشكال تبدو لنا بجلاء في الثقافة الشعبية المغربية قديمها وحديثها. ويكفي أن نقف على المثل الشعبي والحكايات والألغاز وكرامات الأولياء وقصائد الملحون أو أزجال بعض الشعراء أمثال عبد الرحمان المجذوب أو سيدي محمد البهلول أو قدور العلمي أو الكفيف الزرهوني،،، لنلاحظ ذلك بجلاء.

وسنتخذ في هذا النطاق "ملعبة الكفيف الزرهوني"[1] التي يعالج فيها حركة السلطان أبي الحسن المريني لإبراز هذا التواشج العميق بين الثقافة الشعبية

---

(1) ملعبة الكفيف الزرهوني، تقديم وتعليق وتحقيق الدكتور محمد بن شريفة، المطبعة الملكية، الرباط، 1987.

والعالمة، وللوقوف على الملامح التي يتبين لنا من خلالها كون الثقافة الشعبية مكونا غنيا من مكونات الثقافة الوطنية.

2. الملعبة نوعا سرديا:

2. 1. "الملعبة" نوع زجلي ظهر في المغرب يدعى عروض البلد. بهذا التعريف يقدم ابن خلدون[7] الملعبة حين يقول "ثم استحدث أهل الأمصار بالمغرب فناً آخر من الشعر، في أعاريض مزدوجة كالموشح، نظموا فيه بلغتهم الحضرية أيضاً وسموه عروض البلد وكان أول من استحدثه فيهم رجل من أهل الأندلس نزل بفاس يعرف بابن عمير"، (ص 35)، وبعض استعراض مجموعة من الأشعار والشعراء، يشير إلى ملعبة الزرهوني بقوله "وكان لهذه العصور القريبة من فحولهم بزرهون من ضواحي مكناسة رجل يعرف بالكفيف، أبدع في مذاهب هذا الفن. ومن أحسن ما علق له بمحفوظي قوله في رحلة السلطان أبي الحسن وبني مرين إلى إفريقية يصف هزيمتهم بالقيروان، ويعزيهم عنها ويؤنسهم بما وقع لغيرهم بعد أن عيبهم على غزاتهم إلى إفريقية في ملعبة من فنون هذه الطريقة" (ص39). وواضح من اشتقاق الاسم أنها توحي إلى اللعب بالقوافي. كما أنها مقدمة بلغة غير سامية (العامية). قدم المغاربة نصوصا عديدة في هذا النوع، لكن ما بقي منها قليل جدا على شكل مقطعات أو شذرات موزعة بين المؤلفات. وملعبة الكفيف الزرهوني النص الوحيد الذي وصل كاملا. يقول الباحث المحقق محمد بن شريفة في مقدمة الملعبة: "من حسن الحظ أن عوادي الزمان ونوائب الحدثان، أبقت على نص شعري البناء، عامي اللهجة، ملحمي المنحى، سياسي المنزع، تاريخي المضمون، يتسم بالطرافة، ويتميز بالأهمية، ويتصف بالإبداع" (ص 5). بهذه الكلمات يقدم الباحث هذا النص، وهو في هذا القول الجامع المانع يكشف النص ويكشف عن خصوصيته وتميزه، ويطرب

(1) ابن خلدون، عبد الرحمن، مقدمة ابن خلدون، تح. علي عبد الواحد وافي، دار الكتاب اللبناني، 1959.

لاستمراره لأن العديد من النصوص المغربية قاومت عوادي الزمان ولكنها لم تجد بعض من ينفض عنها غبار القدم. كما أن أخريات لم تفلح في المقاومة فانتهت إلى خبر كان.

2. 2. ازدهرت الملاعب بوجه خاص في العصر المريني، وتجد لها جذورا في العديد من الأنواع الشعرية الشعبية التي تطورت في الأندلس والغرب الإسلامي بصفة عامة. وإذا كان الموشح قد حظي بالاهتمام والتتبع من قبل الباحثين والدارسين فما يزال الغموض يكتنف العديد من هذه التجليات الشعرية الشعبية التي لم تصلنا منها إلا نصوص محدودة، والتي ما تزال تستدعي التقصي والبحث، رغم أن لبعضها قيمة خاصة تبرز في كونها كانت مثار الاهتمام، كما نجد ذلك مع الملعبة بوجه خاص حيث نلمح في تصريح ابن خلدون إشارة واضحة إلى أنه كان يحفظ منها مقاطع عديدة لكونها تتكون من أبيات كثيرة. ولاشك أن مواصلة البحث في هذا النوع الشعري كفيل بتطوير نظرتنا إلى الشعر المغربي بصفة عامة.

تتميز ملعبة الكفيف الزرهوني بالصفات التالية:

1 - فهي قصيدة طويلة إذ تصل إلى حوالي خمسمائة بيت. ويتناسب هذا الطول مع موضوعها الذي تعالج.

2. تتعلق القصيدة بالحوادث والوقائع الكبرى التي حدثت في عصر الشاعر (حركة السلطان أبي الحسن المريني إلى تونس، وهزيمته بها)، وهي تتتبع مختلف مراحل الحركة وأسبابها ونتائجها، وكل ذلك يتقدم إلينا من منظور الشاعر الذي لم يكتف بتسجيل ما وقع، ولكن بالتعليق عليه وتأويله أيضا.

3. يستدعي الموضوع المعالج، وطول النص طبيعة خاصة تتجلى لنا في البعد السردي الذي يطبع القصيدة من أولها إلى آخرها الشيء الذي يجعلنا أمام قصيدة سردية بامتياز.

هذه المواصفات الثلاث حذت بالباحث المحقق إلى اعتبارها تنتمي إلى "السير والملاحم الشعبية" (ص 30)، ورغم كون الملعبة تتصل ببعض عوالم السير والحكي الشعبي المرتبط بالوقائع والحوادث الكبرى فإننا لا نميل إلى النظر إليها على أنها ملحمة شعبية أو سيرة شعبية، ولكننا نكتفي باعتبارها "ملعبة". ورغم كون هذا المفهوم غير واضح بالنسبة إلى استعمالاتنا العامة فإنه يستدعي منا البحث عن طبيعته وخصوصيته مما تقدمه لنا النصوص المشابهة والتي تحمل الاسم نفسه. وفي انتظار تحقق مثل هذا البحث، نود الإشارة إلى أن اشتقاق المفهوم من "اللعب" له أكثر من دلالة في الاستعمال الشعبي لكل ما يتصل بالشاعر، وأقواله. ويطلق في المغرب اليوم اسم "اللَّعَّابات" على الفرق النسائية التي تحترف الغناء في المناسبات للنساء. وواضح أن في "اللعب" هنا خروجا عن الجد، سواء من حيث "اللعب" باللغة عن طريق المحاكاة الساخرة، أو ممارسة الرقص الذي هو ضرب من اللعب. وحتى في الدارجة المغربية، يقول محترفو الغناء بأنهم سـ "يلعبون" حين يكونون بصدد أداء أغنية، أو تشخيص هزلية. وحتى رجال المسرح يستعملون المفهوم نفسه للدلالة على العرض المسرحي. ومعنى ذلك أن "اللعب" ومشتقاته ما يزال يحتفظ بدلالات عديدة من القدم، وهذا كذلك باب واسع للبحث.

لهذه الاعتبارات نميل إلى تسمية هذا النوع باسمه الذي وضع له "الملعبة"، ونعتبرها ضربا من الشعر الشعبي الذي يعتمد السرد، ويتعلق بحوادث تاريخية. وبذلك نعطيه صفته النوعية الخاصة التي تجعله يلتقي ويختلف مع أنواع أخرى قريبة أو بعيدة. ويهمنا في هذه الدراسة أن نتوقف من خلال التحليل على مقوماته وبعض خصوصياته من خلال قراءة ملعبة الزرهوني.

3. الملعبة وعبد الله الكفيف الزرهوني:

3. 1. في مقدمة الملعبة والتي تمتد على خمسين صفحة ينقب الباحث محمد بن شريفة بأناة وعمق عن حياة الكفيف وملعبته، ويقدم إفادات غنية عنهما.

ونتبين من ذلك أن عبد الله الكفيف الزرهوني من "صاريوة" وهي قبيلة من بني يازغة تقع بين صفرو والمنزل. انتقل الشاعر إلى زرهون وصار ينسب إليها. عاصر السلطان أبا الحسن المريني، وعرف بالعديد من قصائده الشعبية، وبالأخص ملعبته التي ارتبطت باسمه، والتي نجد العديد من المعاصرين نوهوا بها وتحدثوا عنها. كما اعتمدها العديد من المؤرخين الذين اهتموا بالدولة المرينية والسلطان أبي الحسن المريني بصورة خاصة لما وجدوا فيها من معطيات وتفاصيل قل العثور على نظائر لها في المراجع التاريخية. ولهذا السبب صارت للقصيدة قيمة توثيقية خاصة، بل تعتبر أقدم وثيقة تاريخية عن حركة السلطان أبي الحسن المريني إلى إفريقية.

وإذا كان المؤرخون يعتمدون هذا النوع من النصوص لغايات تتصل بمجال اختصاصهم فإن المشتغلين بالأدب قلما التفتوا إلى هذا النوع من النصوص للاعتبارات التي أومأنا إليها في مستهل هذه الدراسة. لذلك فإننا سنحاول في البداية تقديم فكرة عامة عن حركة السلطان المريني إلى تونس، مادامت الملعبة تتصل بها، ثم ننتقل بعد ذلك إلى دراستها باعتبارها قصيدة سردية، لنقف على حكائيتها، وسرديتها.

3. 2. تقع الملعبة في 497 بيت، وتتمفصل إلى مقاطع تتكون من خمسة أبيات تزدوج إلى قافيتين، تتوحد أولاهما في روي البيتين الأولين، والثانية في الأبيات الثلاثة الأخيرة. وكذلك تتوحد نهاية الصدر في البيتين الأولين التي تختلف عن نظيرتها في صدور الأبيات الثلاثة الأخرى. وبهذه الصورة نلاحظ فعلا تنوعا على صعيد القوافي ونهايات الأشطر، و"تلاعبا" بها.

تتمحور مادة الحكي (القصة) حول "حركة" السلطان أبي الحسن المريني من فاس نحو تونس (إفريقية)، والنكبة التي تعرض لها هناك. وتؤكد مختلف المصادر التاريخية (مثل الاستقصاء[1]/ ابن خلدون[1] وسواها،،،) أن أسباب

---

(1) الاستقصا في أخبار المغرب الأقصى، أبو العباس أحمد بن خالد الناصري، دار الكتاب، الدار البيضاء، 1955.

الحركة تعود إلى موت السلطان الحفصي، ونشوب الفتنة في تونس ومقتل ولي العهد الحفصي وإخوته أصهار السلطان أبي الحسن المريني على يد أخيهم عمر أبي حفص. وكان أن قام أعيان تونس وعلماؤها بطلب معونة السلطان المغربي بسبب الاضطراب وغياب الأمن. فلبى النداء، وتوجه إلى تونس حتى دخلها غير أن الدائرة ستدور عليه في النهاية. فعبر الكفيف الزرهوني عن هذه النكبة بمرارة وبلاغة نادرتين، من خلال حكيه الوقائع ووقوفه على مختلف الأسباب المؤدية إليها.

نسجل بناء على هذه المعطيات أن للملعبة بعدا تاريخيا بينا، فهي تنطلق من وقائع وأحداث واقعية جرت بالفعل خلال حياة الشاعر، وككل مبدع يرتبط بعصره، يلجأ الكفيف إلى رصد الملابسات التي أحاطت بالحدث التاريخي، ويعبر عنها من منظور الراوي الشاعر الذي يمتلك زمام الكلمة، فنجد تكاملا بين الملعبة والخطاب التاريخي والدليل على ذلك أن العديد من الأحداث المسجلة في الملعبة استفاد منها المؤرخون في استكمال بعد عناصر المادة التي يشتغلون بها ومن بين هؤلاء ابن خلدون نفسه الذي يؤكد أنه كان يحفظ مقاطع عديدة منها. كما نجد خصوصيات الإبداع التي تكمن في انتقاء جوانب خاصة من المادة الحكائية وتقديمها بطريقة متميزة عن تلك التي يشتغل بها المؤرخ. لذلك سوف لا نتوقف عند البعد التاريخي للحركة في الملعبة، ولكن سنركز تحليلنا على الطريقة التعبيرية التي لجأ إليها الراوي/ الشاعر لتجسيد رؤيته الفنية باعتماد وسائط تنتمي إلى الثقافة الشعبية، أقصد الملعبة تخصيصا.

4. البرنامج الحكائي والمادة الحكائية:

4. 0. تنتظم الملعبة رغم كونها نصا شعريا سرديا طويلا وفق مجموعة من الضوابط والآليات التي تحدد اتساقها وانسجامها ووحدة بنائها. ومعنى ذلك أن

---

(1) العبر، ابن خلدون، دار الكتاب اللبناني، 1959.

الشاعر الراوي يدرك جيدا طبيعة عمله، فيقوم ببنائه بناء محكما ويمارس عمله الحكائي بمهارة الصانع الذي يمسك بخيوط الأحداث المتعددة والمتشعبة، فيوجهها وجهة خاصة تضمن لملعبته انسجام المكونات وتكامل البنيات. ويبدو لنا ذلك بجلاء من خلال انتظام الملعبة تبعا لبرنامج حكائي يحدد بدايتها ويوجه مسار الأحداث فيها وصولا إلى نهايتها. وفي بناء النص الحكائي كما يتجسد من خلال الملعبة نجد الراوي الشاعر ينهج أسلوبا سرديا ينهل مما تراكم في السرد العربي القديم، ويتفنن على مستوى التعبير في مده بكل مقوماته الحس الجمالي الذي تزخر به اللغة العربية والدارجة ومختلف مقومات الثقافة العربية من أمثال وأسجاع ومواد حكائية سابقة. وسنحاول التوقف على هذه المستويات من خلال تحليل المادة الحكائية في إطار البرنامج الحكائي، وتحليل الخطاب عبر تتبع الدور الذي اضطلع به الراوي الشاعر في تشكيل عوالمه الشعرية والسردية.

4. 1. الدعوى: على غرار ما حاولنا الوقوف على ذلك في دراستنا للسيرة الشعبية[1]، نجد الملعبة تنهض على مبدأ محوري (بؤرة الحكي) هو "دعوى النص". هذه الدعوى عليها مدار الملعبة، فهي تمثل قطب الحكي لأنها محدد محتواه ودلالته من جهة، كما أنها من جهة ثانية مبرر وجوده وأساس تشكله.

نجد الدعوى التي تنهض على أساسها الملعبة كامنة في "أقوال" سابقة على زمان أحداث قصتها. وتتجسد من خلال ما يقدمه أصحاب الأجفار والتراحيل، وما يستبقون به الأحداث من تنبؤات تحدد المصائر. وحين نعتبر هذه التنبؤات بمثابة الدعوى فلأنها تضعنا أمام برنامج حكائي ذي احتمالين: تحقق الدعوى أو عدم تحققها. وحين يتبنى الراوي الشاعر الدعوى، نكون أمام ضرورة تحديد كيفيات تحققها، والعوامل المؤدية إلى ذلك. وبذلك نكون في صلب عملية تحليل الملعبة وفق مسار خاص تنتظم فيه لأنه هو الذي يحدد بدايتها ونهايتها.

---

(1) قال الراوي، البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، بيروت/ الدار البيضاء، 1997.

يقيم الكفيف الزرهوني ملعبته على هذه الدعوى: "حين تصل رايات بني مرين إلى تونس فذلك إيذان بنهايتهم"، بقوله في هذه الأبيات:

واصطحاب الاجفار في كتيباتا	وفي ترحيل كاتب وكيوانا
تذكر في شعرا وابياتا	سطيح وشق وابن مرانا
أن مرين إذا اتكت براياتا	لجدران تونس يسقط شانا (ص64)

تتصل الدعوى بالتنجيم، فترحيل الكاتب (عطارد) وكيوان (زحل) وأقوال شق وسطيح (في الجاهلية)، وابن مرانة السبتي التي كانت تستشرف المستقبل تخبر بمضمون الدعوى. شدد الراوي الشاعر على هذه الدعوى في سياق الحكي ليضعنا أمام تصورين لأحداث القصة أو لموقفين منها من جهة، وليبرر موقفه السردي ورؤيته الحكائية من جهة أخرى.

أما التصوران فيتصلان بعالم القصة لأنهما يرتبطان بالشخصيات ومواقفها من الأحداث ودورها في تشكلها. بينما نجد الموقف السردي يتصل بدور الراوي الشاعر في صياغة خطابه السردي، وتحدد رؤيته الحكائية في وظيفة الحكي لاتصالها بعالم الخطاب.

نؤجل البحث فيما يتصل بعالم الخطاب، ونتوقف أمام ما يرتبط بعالم القصة حيث تضعنا دعوى النص أمام تصورين أو موقفين:

1. تصور الشخصية المحورية (السلطان أبو الحسن المريني) الذي يرفض الدعوى ومضمونها. إنه يتخذ موقف المعتصم (كما نجد ذلك في بائية أبي تمام المشهورة) من المنجمين.
2. تصور يمثله الوزير عيسى بن الحسن الرافض للحركة إلى تونس، ويشاطره فيه العديد من شخصيات البلاط.

وبما أن السلطان هو صاحب الموقف الرامي إلى التوجه إلى تونس فلا يمكن للبرنامج الحكائي إلا أن يبدأ في التشكل ويجعلنا أمام السؤال هل

ستتحقق الدعوى أم لا؟ ولكي تتحقق لابد من توفر العناصر التي تؤدي ذلك. وأول عنصر يفرض نفسه هو أوان الدعوى، والمقصود بذلك الأسباب والدواعي التي تدفع في اتجاه بداية تحقق الدعوى.

4. 2. الأوان: بعد تقديم الدعوى والمواقف منها ننتقل مع الراوي الشاعر إلى الأوان ليحدد لنا الأسباب التي دفعت السلطان إلى التفكير في الحركة إلى تونس من خلال الأبيات (69-97)، وذلك من خلال تشديده على مصاهرة السلطان أبي الحسن المريني لأبي يحيى بن أبي زكريا الحفصي الذي نشبت الفتنة بعد موته، وقتل ولي عهده وإخوته أصهار السلطان على يد أخيهم أبي حفص. وعلى إثر ما وقع راسل أعيان تونس وعلى رأسهم الحاجب ابن تافراجين السلطان المريني محفزين إياه على القدوم إلى تونس. إلى جانب ذلك كانت الفوضى شاملة والفساد مستشريا: فطرق الحج غير مؤمنة من المغرب إلى تونس علاوة على المظاهر السائدة والتي تتعارض والدين الإسلامي (شيوع الخمر - بيع القمح للروم،،،). ومن بين ما جاء في الرسالة التحريضية في الملعبة على لسان أصحابها:

وأعظم من ذا وأجل تقديسا	تفتح طريق الحج للحجاج
وتنقيها من العدو البيسا	حتى تمشي فيها المرا بالتاج
تشكر بها إلى قيام عيسى	وفي جبل عرفة إذا التقت لفواج

(ص70)

وجد السلطان نفسه أمام ما جرى في تونس خاضعا لتأثير علاقة النسب، ومستجيبا للأمر الديني في القيام بالواجب. ورغم المعارضة الشديدة التي أبداها العديدون ضد الحركة، فإن السلطان أبى إلا أن يشرع في الاستعداد للتوجه بجيوشه إلى تونس.

نلاحظ أن الدعوى (وهي تتصل بالمرينيين وتونس) قديمة جدا فهي في الأجفار والتراحيل لكن أوان تحققها؟ لم يتم إلا مع السلطان أبي الحسن

المريني. لذلك لايكون الأوان بما يتضمنه من أسباب ليس سوى "ذريعة" أو مناسبة لتحققها. ونجد أبلغ تعبير عن ذلك في تعبير أحد المعارضين للحركة وهو الوزير عيسى بن الحسن الذي يبين أنه على علم بالدعوى كما أخبر بذلك الراوي الشاعر، ولا فائدة من ثني السلطان عن عزمه لأنه أوان تحققها، ولا راد لقضاء الله:

وذكرت ما قال لي سيد الوزرا	عيسى بن الحسن رفيع الشان
قال لي: ريتَ وأنا بها أدرى	لكن إذا نزل القضا عمات لجفان

(ص65)

إن الأوان وظيفة أساسية أولى لتحقق الدعوى. وما دامت هناك دواع وأسباب للخروج إلى تونس، ورغم إلحاح المعارضين لا يبقى غير اتخاذ القرار باعتباره وظيفة أساسية أخرى في البرنامج الحكائي، وفيه نجد أنفسنا أمام الأحداث وهي تتطور تدريجيا وتنمو من حركة إلى أخرى وصولا إلى نهايتها المتوقعة.

4. 3. القرار: يتمفصل القرار كما تقدمه لنا الملعبة إلى عدة وحدات حكائية فرعية هي على النحو التالي: الاستعداد، الخروج، الحرب.

4. 3. 1. الاستعداد: يرصد الراوي الشاعر قرار الدعوى منذ البداية، فيقدم لنا صورة عن الاستعدادات التي قام بها السلطان بقصد الخروج. يبرز لنا ذلك في وقوفه على تفاصيل عديدة مفيدة سواء على مستوى زمان الاستعداد الذي استمر عاما كاملا:

وبقى عام تتجمع عليه الأبطال	تشرف راية وتنزو راية (ص 70)

أو على مستوى مكونات الجيش: القبائل المغربية من الشمال والجنوب إلى جانب العلماء وحملة القرآن، والغز والروم. وبعد اكتمال الاستعداد لم يبق إلا الخروج.

.4. 3. 2. **الخروج**: كان انطلاق الحركة من تلمسان في بداية الصيف. وفي بيتين بليغين يشير الراوي الشاعر إلى خروج الحَركة محددا زمانها ومكانها، وفي الوقت نفسه يتنبأ بنهايتها الكارثية من خلال تنبيهه المبكر إلى أمارة أو علامة فشلها من خلال إشارته إلى فقدان الماء وغلاء المعيشة:

في تلمسان جمعَ الجيوش وطلع	هذا والزرع كف بدا يحصاد
أمارا من شلف لمن جمع	من فقدان الماء والغلا في الزاد

إن الراوي الشاعر لا يكتفي بحكي الوقائع وسرد الأحداث، ولكنه دائم التعليق عليها، والسخرية من القرار المتخذ بصددها عن طريق ممارسته للميتا سرد الذي يبين لنا موقفه من الأحداث. فبعد وقوفه على ما صاحب خروج الحركة من أمارة سيئة (فقدان الماء والغلاء) يعلق بهذا البيت مستنكرا هذا الخروج وساخرا:

واش كان دعانا لراس الأقرع	يغسل بالما ولاَّ يساق للواد (ص72)

يتواصل الخروج ولا ينتهي إلا بالوصول إلى تونس، وخلاله يتوقف الراوي الشاعر على مجموعة من الأحداث والفضاءات التي طرأت في هذه الرحلة الحركة مبينا طبيعة الأعمال الجليلة التي كان يقوم بها السلطان على النحو التالي:

1. بجاية: وجدها السلطان مليئة بالخمور، فكان أن أمر بكسر الجرار وبصبها في النهر. كما أنه فسخ عقد بيع القمح مع النصارى والذي كانت البواخر تأتي لحمله.
2. قسنطينة: حاصرها شهرا، وأخيرا فتحها صلحا.
3. الأعراب: بين المدن التي كان يتوقف أمامها السلطان توجد البوادي التي كان يملأ حيزها الأعراب الذين كان الراوي الشاعر يصفهم

بأقسى الصفات وأبشعها:

ايــام وليــالي وأوديــة وأوعــار	وقبايــل كالــذياب تــدور بنــا
نــاس جــاهلا لا قــرار ولا إيثــار	لــم تـرع عهـدها ولا دينـا (ص 75)

فكان السلطان يغدق عليهم الأموال، ومع ذلك لم يكن يأمن جانبهم، إذ كلما واتتهم الفرصة كانوا يهاجمون. وينتهي الخروج بالوصول إلى تونس التي فرمنها عمر الحفصي حاملا معه كل ما تزخر به من أموال وذخائر.

4.3.3. الحرب: يبعث السلطان قائده العسري "في اثني عشر ألف تركب لقراح" (ص74) في إثر عمر الحفصي، وتكون الحرب مع الذي كان وراء الحركة بكاملها، وينتهي الأمر بالإمساك به. غير أن القائد العسري خشي أن يغدر به الأعراب ويفتكوه منه عنوة، فقطع رأسه وبعث به إلى السلطان أبي الحسن المريني.

إلى هذا الحد من تطور الأحداث كما تقدمها لنا الملعبة نجد تلاؤما كبيرا بينها وبين ما تعرضه المصادر التاريخية كما يلاحظ ذلك بحق الباحث محمد بن شريفة (ص 80). ويدل هذا دلالة قوية على كون الراوي الشاعر ملما بتفاصيل الحركة وجزئياتها، غير أنه وإن اعتمد المعطيات التاريخية الواقعية للحركة فإنه كان حريصا على تقديم ملعبته بصورة فنية موفرا لها مقومات لغة دقيقة ومعبرة ومؤثرة. إنه تماما كالراوي الشعبي العربي يسلك طريقته في الحكي راصدا الأحداث الكبرى، وما تزخر به من معطيات جزئية يستثمرها لخدمة مبررات حكيه بهدف إبراز مقاصده القريبة والبعيدة بكيفية مشوقة وعميقة. فتبدو لنا الملعبة أحيانا تحفل بالتفصيل، وأحيانا أخرى بالاختزال. وفي الحالين معا يمارس ذلك باقتصاد دقيق يضمن لحكيه الاتساق، وتقديم الصورة الدقيقة والأمينة عما يحكي عنه.

يظهر لنا ذلك بجلاء في أن الراوي الشاعر بمجرد ما أن تم قطع رأس عمر الحفصي وتوصل السلطان به حتى توقف عن الحكي الذي رأينا بدايته مع

الخروج من تلمسان، وكانت نهايته في القضاء على عمر الحفصي. يقول:

عمل الراس في الوعا كما العنقود حتىَ رماه بيد بولحسن بدمًا (ص80)

يصور الراوي الشاعر في هذ البيت مشهد تقديم الرأس المقطوع للسلطان، ويعلق بعده مباشرة بان السلطان إكراما لزوجته أخت القتيل لم يقم على جري العادة بوضع الرأس على سنان والطواف به في ساحات وأزقة المدينة ليتأكد الناس من موته:

لاكن قام فيه وجه أخته الحرا ما طاف به ولا التقى في سنان (ص81)

إلى هنا تنتهي الحرب من خلال التقسيم الذي أجريناه على وحدات النص تبعا للوظيفة الأساسية القرار، لننتقل بعد ذلك إلى وظيفة أخرى كما يحددها الكفيف بقوله:

ترجع الاخبار للطامة الكبرى وقضية حربنا مع العربان (ص 81)

إن تعبير "ترجع الاخبار" مؤشر صيغي وإعلان عن نهاية الحكي عن وظيفة القرار التي كان المطلوب منها هو القضاء على مسبب الحركة، وإيذان بتحويل مجرى الحكي إلى وظيفة أخرى هي "النفاذ" التي يختزلها الراوي الشاعر في "الطامة الكبرى"، وهي الحرب مع العربان، والتي تومئ إلى "الدعوى المركزية" في الملعبة. مع ملاحظة أننا إلى الآن في البيت 158، والملعبة تتكون من 497 بيت، أي أن أكثر من ثلثي الملعبة سيكرسه للوظيفة الأخيرة حيث سيقف على تفاصيل ومسببات هذه الطامة الكبرى: الهزيمة.

4. 4. النفاذ: تتصل الوظيفة الأساسية "النفاذ" بالدعوى المركزية اتصالا وثيقا لأنها تضعنا بصورة مباشرة أمام احتمال تحققها أو عدمه. وعندما يتيح الراوي الشاعر لهذه الوظيفة القسم الأوفر على مستوى الحكي (حوالي ثلثي الملعبة)، فلكي يقف على الأسباب المختلفة التي أدت إلى هزيمة السلطان رغم نجاحه في "القرار" في تحقيق نصرجزئي تمثل في القضاء على صاحب الفتنة.

وكأني بالراوي الشاعر يود من خلال هذا الوقوف الطويل تأكيد التصور الرافض للحركة، وإبراز أن عدم استجابة السلطان له بالإضافة إلى أخطاء أخرى صاحبت الحملة هو الذي أدى إلى ما أسماه بالطامة الكبرى.

يعود الراوي الشاعر (ترجع الأخبار) للحديث عن الطامة الكبرى وهي قضية الحرب مع العربان باستباق على مستوى الزمن. فنحن أمام انتصار (قطع رأس عمر الحفصي ودخول تونس)، لكن الراوي وهو يوقف السرد يتحدث عن الطامة الكبرى (الهزيمة النهائية)، ويشرع في تحليل أسبابها أولا على سبيل الإعلان:

نبدا بالفاعي على السلطان شرب	حنظـــل منهـــا وجـــاف أو كـــاد

من خلال قوله "نبدا" التي يستهل بها هذا البيت والتي هي إشارة إلى تحول الحكي لرصد الأسباب، مبينا أن جذور الطامة تتمثل في الأفاعي الكامنة في من صار ضمن الجيش وهم بنو عبد الواد. وينتقل على تحديد العلل المباشرة والتي يمكنها اختزالها فيما يلي:

1. بداية إحساس الحفصيين بهيمنة السلطان عليهم، وأنه لم يبق لهم اعتبار أو شأن.
2. إحساس الجيش المغربي المكون من جشم ومرين بالقهر والتذمر. فالسلطان يوظفهم لوضع شاق لكن رواتبهم ظلت على ما كانت عليه رغم الغربة والمعاناة.
3. صعوبة مراس الأعراب وقدرتهم على تحمل المشاق في مواجهة السلطان، وعدم تراجعهم عن التصدي لمختلف المحاولات، علاوة على معاملة السلطان لهم: فقد منع عنهم أخذ الخفارة، وفرض عليهم الزكاة. يقول لسان حالهم مستنكرا:

فتلاطـــت العـــرب وزاد أمـــرا	حتـى قـالوا: عجـب لـذا الإنسـان
مـــاراد يخلـــف دنـــانير الصـــفرا	غيـر منـا في الزكـا وفي أمـر هـان

نحـن هنـا مـن زمـان عمـر وعلـي | وكثرنــا مــن ســلالة الصــحبا
ودركنـا عبـد المـومن بـن علـي | وملكهـا مــن ســلا لأرض ســبا
مـا فخـر قـط بنـوق ولا بزلـي | من دباب(1) والكعوب مع زغبا

فالأعراب يحتجون على هذه الزكاة المفروضة عليهم، ويبينون أن الموحدين وصلوا إلى تونس ولكنهم لم يأتوا بما جاء به أبو الحسن. وكان هذا سبب تمردهم الدائم إلى أن أوقعوا به في النهاية.

4. عامل آخر لايقل أهمية عن سابقيه وهو مطاردة الأعراب في الصحراء، وكان هذا يكبد جيوشه خسارات مهمة.

بعد تحديد هذه الأسباب يسرد الراوي الشاعر مجموعة من الوقائع مع الأعراب وهزيمة جيوشه في إحداها قرب القيروان وحماية الجيوش الرومية له ومساعدته حتى دخل المدينة. ويتذمر السلطان من جيوشه ويؤنبهم مبينا ما قام به الروم من أجل نصرته بقوله:

قال لهم :

مـا تسـتحيو إذا يقـال | أواه ولـد الشـدانق السـمين
خليـتم الحشـم وبيـت المـال | حتى ما حماه سوى العدو في الدين

(ص102)

وأثناء الحصار بالقيروان كان السلطان يجالس العلماء ويقدم لنا الراوي الشاعر مناجاة تقطر مأساة على لسان السلطان، وهو يتضرع على مولاه من خلال 39 بيتا على شكل حكي تكراري تلخيصي، يعاد فيه حكي كل ماجرى منذ انطلاق الحركة إلى اللحظة التي يوجد فيها السلطان محاصرا. وبعد ذلك تأتي

---

(1) يتردد هذا الاسم مرارا في الملعبة، وأرى أن المقصود به ليس دباب، وإنما "دياب" بن غانم أحد أبطال السيرة الهلالية، وهو فعلا من زغبة، وحيثما ورد هذا الاسم كان يتصل بالهلاليين في تونس.

المساعدة من بني حكيم الذي نجحوا في ترحيل السلطان وخروجه من تلمسان على مدينة سوسة. يقول الراوي الشاعر:

بالله اسمع كيف خرج على سوسة	بأمر الباري مسبب الاسباب
لما طوت عليه العرب موسى	سخر لو من بني حكيم احباب
كادت تحملو على روسا	لمدينتهم وهي لتونس باب

وينجح السلطان في الخروج إلى سوسة ومنها يركب أسطوله على تونس التي يقيم بها مدة. وتنهتهي الطامة الكبرى بغرق أسطول السلطان ومعاناته حتى وصل البر حيث ينقذه أحد أصحابه الناجين، وحيث ستكون نهايته.

كما بدأ الراوي الشاعر ملعبته بالتوجه إلى الحجاج ليسالهم عما يعرفه السلطان في إفريقية بعد انقطاع الأخبار، ويؤكد أنه لو كان بين فاس وتونس سد الأسكندر لحمل الطائر أو الرسول رسائل السلطان بقوله:

لو كان بين تونس الغربا	ومدينة فاس سد السكندر
مبني من شرقا لإلى غربا	طبقا بحديد وطبقا بصفر
لا بد الطير كان يجي بنبا	أو رقاس ياتينا منو بخبر (ص61)

ينهي ملعبته بقوله بأن رسائل المغاربة إلى السلطان كذلك لاتصل لأن حزنهم عليه كبيرن وليست سوى أخبار الشؤم التي تحملها الغربان والبوم:

كتب الغرب القديم من أرض سوس	لأرض الساحل المنتهى درعا
للسلطان المحجب المحبوس	في المشرق من حريقة الفجعا
ما اداها لاحمام ولا طاووس	إلا البوم والغراب أبو الفجعا

ويذيل الملعبة برثاء السلطان، ويتحسر على ما وقع ويدعو للدولة بالنصر.

نتبين من خلال هذا البرنامج الحكائي النهاية المأساوية للحركة التي قام بها السلطان المريني، وأن الراوي الشاعر وفر لملعبته كل مقومات العمل الحكائي، وجعله منتظما في صيرورته مقدما لنا ذلك ملعبة متماسكة البناء متعددة الأحداث والشخصيات. كما أنه رصد تطورها بصورة دقيقة تعتمد التفصيل حينا والإيجاز أحيانا أخرى، والإيحاء في بعض الأحايين. ولقد جعلها هذا الجانب غنية من حيث موادها التي تحفل بها، وهي إجمالا ذات مضمون تاريخي واجتماعي وتنفتح بسبب سرديتها وإبداعيتها على المتخيل الثقافي بوجه عام.

لقد زاوج الكفيف في ملعبته هذه بين التاريخي والواقعي والأنثوبولوجي. ولعل هذا هو ما أعطاها قيمة تاريخية وثقافية خاصة ليس فقط لأنها تتصل بمحتوى تاريخي (تسجيل الحوادث والوقائع)، ولكن أيضا لأنها تعبير عن ذهنية تاريخية تتجسد في التعامل مع التاريخ والواقع من منظور الراوي الشاعر الذي يجسد مظاهر خاصة من الثقافة المغربية في تلك الحقبة، يبدو لنا لذلك بجلاء في ثقافة الكفيف الزرهوني. فهو كما نلاحظ له معرفة واسعة بمختلف التجليات الثقافية المغربية والعربية وله إلمام بالقرآن الكريم والحديث النبوي والأخبار والتاريخ والشعر والتنجيم،،، بالإضافة إلى ما تزخر به الثقافة الشعبية من أمثال وحكايات. إن كل ذلك يتضح لنا من خلال تقديم مادة الملعبة محملة بالأمثال المغربية والحكي الشعبي بصورة فنية تبين تمثله الدقيق لمكونات هذه الثقافة. ونلاحظ ذلك أيضا في توظيفه للغة إذ نجده يستعمل العديد من المفردات المتصلة بمعجم اللغات المتداولة في المغرب (العربية - البربرية - القشتالية)، وهو يوظف ذلك على ما جرت به العادة في الاستعمالات الجارية، فيجعل اللغات تتجاور إلى جانب بعضها البعض، معطية بذلك طابعا عفويا وملائما في السياقات التي يوظفها فيها. كل هذه التجليات تبرز لنا أخيرا من حيث بعدها الفني واللغوي وطريقة أدائها. فهي، من هذه الزاوية، تعد من أقدم النصوص الشعرية السردية المغربية الطويلة المكتملة التي تقدم لنا صورة عميقة عن

الوضعية اللغوية في المغرب وعن الأساليب الفنية والثقافية التي تزخر بها والتي تمثل لنا العديد من الجوانب الإبداعية والثقافية التي كانت سائدة في المغرب إبان العصر المريني.

5. على سبيل التركيب:

إن المميزات المسجلة على صعيد المادة الحكائية تتجلى أكثر على مستوى الخطاب الذي يستحق وقفة خاصة لا يتسع لها المجال هنا. ويكفي في هذا النطاق أن نسجل أن خطاب الملعبة يزدوج فيه خطاب الشاعر بخطاب الراوي، ويتقاسمان المكانة نفسها معطيين بذلك للملعبة خصوصيتها وتميزها الخطابي. فإذا كان الشاعر منشغلا بجمالية التعبير وضبط إيقاعه وتماسك أشطره وتناغم قوافيه نجد الراوي يمسك بخيوط السرد بتوجيه الحدث نحو التماسك والترابط بين مختلف وحداته، وتوفير كل المقومات التي تساهم في إضاءته وتنويره باستعمال الوصف تارة، وتوقيفه تارة أخرى، لتدخل العرض من خلال أحاديث الشخصيات أو ما تقدمه من خطابات مثل الرسائل، أو الحوار، كما نجد مثلا في الخطاب المعروض الذاتي الذي يتوارى فيه الراوي الشاعر لتتدخل شخصية السلطان وقت الحصار لتقديم مناجاة تمتد على أزيد من ثلاثين بيتا.

تزخر الملعبة بمثل هذا التناوب على صعيد الصيغ مجسدة لنا بذلك خطابا يقوم على تنوع الأصوات، رغم هيمنة صوت الراوي، الشيء الذي يجعلها ناضحة بالحياة وبمختلف الأحاسيس والانفعالات التي تقدمها لنا حتى وإن كان الشاعر يقدمها لنا مؤطرة بحسب ذاتيته ووجهة نظره.

تتجلى قيمة النص أيضا على مستوى التفاعل النصي الذي يحضر بصورة كبيرة في الملعبة وهو يتطلب دراسة خاصة، ونتبين من خلاله ثقافة الشاعر الواسعة، ولولا اللغة الشعبية التي قدم بها النص بكل مقوماتها التصويرية

والتعبيرية لقلنا إننا أمام نص يمتح ويتصل بالثقافة "العالمة". إن ثقافة الشاعر بما يحضر فيها من اعتقادات وتصورات تمتح من عوالم متعددة تتصل بمختلف مكونات الثقافة الوطنية وجذورها نجد لها امتدادات في واقعنا ويؤكد لنا هذا الطابع الخاص الذي تستمد منه مثل هذه النصوص مقوماتها ووجودها. إن التفاعل النصي بكل عناصره يجسد لنا التفاعل الثقافي الذي أومأنا إليه في مستهل هذه الدراسة وذلك بسبب التداخل بين الثقافتين. ولا يمكننا أن نتحدث عن "شعبية" الثقافة فقط انطلاقا من لغتها أو غياب من تنسب إليه بعض تجلياتها. وهذا التفاعل الثقافي هو الذي أعطى للملعبة قيمتها الخاصة، وبذلك صارت مصدرا ومرجعا لكل من تعامل معها، ونجد ذلك في بوضوح في تصريحات ابن خلدون وغيره.

وأخيرا وليس آخرا، إن عوالم الملعبة غنية ومتعددة وهي تستدعي قراءات أخرى. ولعل في تحقيق أو صنعة ملاعب لشعراء آخرين كفيل بتغيير كثير من الآراء والأحكام حول الإبداع الثقافي المغربي، وحول الأجناس الإبداعية المختلفة. كما أن البحث في هذه النصوص وردم الهوة بين التصنيفات الثقافية الجاهزة، والتعامل معها في أفق كونها جميعا تتصل بثقافتنا الوطنية، ومن قبل باحثين في اختصاصات متنوعة جدير بتطوير تصورنا إلى الثقافة المغربية وإلى فهمها على نحو مناسب بعيدا عن التسرع والاختزال، وإلى تأكيد أن مختلف التجليات الثقافية متداخلة فيما بينها ومتفاعلة وأن البحث في أي منها يصب في مجرى واحد هو الكشف عن الأنساق الثقافية والاجتماعية التي تحددها.

خلاصات

عملنا في بابي هذا الكتاب وفصوله الأحد عشر على طرح قضايا وأسئلة ذات طبيعة جوهرية، وتحليل بعض أنواعه السردية وأنماطه، مما جعلنا نستنتج الخلاصات التالية:

أ. استكشاف الآراء والتصورات العربية القديمة التي تدور في فلك السرد، وتنظيمها وتأطيرها، وتدقيق مصطلحاتها. يسمح لنا هذا الاستكشاف بـ "تأصيل" تصور متناغم للإنتاج السردي العربي، والنظر إليه في تطور أنواعه، واتساع دائرة أنماطه في نطاق تحولات المجتمع العربي.

ب. لا يعني التأصيل الانغلاق على النظريات العالمية المتصلة بالسرد. بل على العكس يتيح لنا إمكانية إنجاز عمل مزدوج يقوم على الفهم والمواكبة لما يجري، بقصد قراءة تراثنا السردي قراءة جديدة تنبني على علاقة جديدة بالإرهاصات القديمة، والمنجزات الحديثة.

ج. مأسسة الدراسات السردية العربية عن طريق العمل الجماعي في إطار فرق للبحث. والتفكير في مشاريع مشتركة تنجز في مختبرات ومراكز، تتجاوز محدودية العمل الفردي السائد، وتتصل بتراثنا السردي، بغض النظر عن التمييز بين ما ينتمي منه إلى الثقافة العالمة او الشعبية، من التحقيق إلى الترقيم، ومن البحث في تشكله وتطوره، وأنواعه وأنماطه.

د. العمل على التفكير في عمليات تحويله ليتلاءم مع مختلف الوسائط الجديدة والمتفاعلة، وتقديمه من خلال مختلف الفنون غير الأدبية (المسرح - السينما - ألعاب الفيديو - الرسوم المتحركة،،،) ليكون له حضور دائم، وأثر متواصل في الحياة، لدى المتلقي العربي أيا كان مستواه الثقافي والاجتماعي، تأكيدا لانتماء إلى حضارة وتاريخ وهوية ثقافية تنفتح على متطلبات العصر الرقمي ورهاناته.

المصادر والمراجع

لائحة المراجع:

القرآن الكريم

بالعربية:

أ - المصادر:

- ابن المقفع (عبد الله). كليلة ودمنة، طبعة الأب لويس شيخو اليسوعي، دار المشرق، 1973، بيروت، الطبعة العاشرة.
- الجرهمي (عبيد بن شرية)، أخبار، طبع مع "كتاب التيجان في ملوك حمير"، وهب بن منبه، تقديم عبد العزيز المقالح، مركز الدراسات والأبحاث اليمنية، صنعاء، ط. 2، 1979
- الزرهوني، (الكفيف): ملعبة الكفيف، تقديم وتعليق وتحقيق: محمد بن شريفة، المطبعة الملكية، الرباط، 1987
- الصقلي، ابن ظفر (حجة الدين أبو عبد الله): السلوانات : سلوان المطاع في عدوان الأتباع، طبعت كتاب في القرن العشرين طبعتين متداولتين، وكلتاهما طبعت مرارا. فهناك طبعة بتقديم أبو نهلةحمد قيييبيةن أحمد بن عبد المجيد، نشر أحمد طرا بزوني الحسيني عن دار نشر الثقافة (1978)، وأخرى بتحقيق أيمن عبد الجابر البحيري، دار الآفاق العربية، القاهرة، 1996.
- اليوسي، (أبو علي الحسن بن مسعود): فهرسة اليوسي، ت. زكريا الخثيري، بحث لنيل دبلوم الدراسات العليا المعمقة، جامعة محمد الخامس بالرباط، تحت إشراف د. جعفر بلحاج السلمي، 2004.
- مجهول، سيرة الملك سيف بن ذي يزن، مكتبة ومطبعة المشهد الحسيني، القاهرة، 1391هـ.
- السير الشعبية العربية.

ب - المراجع القديمة:

- ابن البناء المراكشي، (أبو أحمد بن محمد بن عثمان الأزدي): الروض المريع في صناعة البديع. تحقيق رضوان بنشقرون، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، ط. 1، 1985.

ابن بسام (أبو الحسن علي الشنتريني) الذخيرة في محاسن الجزيرة، تحقيق إحسان عباس، 1978.

- ابن الجوزي (أبو الفرج عبد الرحمن) كتاب القصاص والمذكّرين،، تحقيق محمد لطفي الدباغ، المكتب الإسلامي، بيروت، 1977.
- ابن الجوزي (أبو الفرج عبد الرحمن)، كتاب الأذكياء، دار الفكر العربي، بيروت، 1990.
- ابن الجوزي (أبو الفرج عبد الرحمن)، أخبار الحمقى والمغفلين، دار الفكر العربي، بيروت، 1990.
- ابن المَديني، (علي). سؤالات ابن أبي شَيْبَة،/ تحقيق: موفق عبدالقادر، مكتبة المعارف الرياض، ط1، 1404هـ.
- ابن خلدون، (عبد الرحمن). مقدمة، تحقيق علي عبد الواحد وافي، دار الكتاب اللبناني، 1959.
- ابن قتيبة، (أبو محمد عبد الله بن مسلم)، عيون الأخبار، دار الكتب العلمية، بيروت، 1986.
- ابن منظور، (محمد بن مكرم الأفريقي المصري)، لسان العرب، دار صادر - بيروت، الطبعة الأولى.
- الأبشيهي، (شهاب الدين)، المستطرف من كل فن مستظرف، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، 1987.
- الآبي (أبو سعد منصور بن الحسين)، نثر الدر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1981.
- الإصفهاني العماد (أبو عبد الله محمد بن محمد صفي الدين)، خريدة القصر وجريدة العصر (قسم شعراء المغرب)، تحقيق محمد العروسي المطوي وآخرين)، الدار التونسية للنشر، ط.3، 1986.
- الإمام الغزي الشافعي (أبو البركات محمد العامري)، المراح في المزاح، ينظر الكتاب في موقع المشكاة: www.almeshkat.net
- الأندلسي، (ابن عبد ربه)، العقد الفريد، دار الكتب العلمية، بيروت،1987.
- التوحيدي. (أبو حيان)، الإمتاع والمؤانسة، تحقيق أحمد أمين وأحمد الزين، دار مكتبة الحياة، د.ت.
- التوحيدي، (أبوحيان). الرسالة البغدادية، تحقيق عبود الشالجي، منشورات الجمل، كولونيا، 1997.
- الثعالبي، أبو منصور، فقه اللغة وسر العربية، تح. عبد الرزاق المهدي، إحياء التراث العربي، بيروت، ط. 1، 2002.
- الجاحظ (أبو عثمان)، البخلاء، تحقيق طه الحاجري، دار المعارف، القاهرة، 1976.
- الجاحظ، (أبو عثمان). كتاب البخلاء، تحقيق: طه الحاجري، دار المعارف، ط. 5، القاهرة، 1990.
- الجرهمي (عبيد بن شرية)، أخبار، طبع مع "كتاب التيجان في ملوك حمير"، وهب بن منبه، تقديم عبد العزيز المقالح، مركز الدراسات والأبحاث اليمنية، صنعاء، ط. 2، 1979.
- الحصري (أبو إسحاق القيرواني)، جمع الجواهر في الملح والنوادر، تحقيق علي محمد البجاوي، دار الجبل، بيروت، ط.2، 1987.

- الزرهوني، (الكفيف): ملعبة الكفيف، تقديم وتعليق وتحقيق: محمد بن شريفة، المطبعة الملكية، الرباط، 1987.
- الزمخشري، (أبو القاسم محمود بن عمر)، ربيع الأبرار ونصوص الأخبار، مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، بيروت، 1992.
- السجلماسي، (أبو محمد القاسم): المنزع البديع في تجنيس اساليب البديع. تحقيق علال الغازي، مكتبة المعارف، الرباط، ط الأولى، 1980.
- الصقلي ابن القطاع (أبو القاسم علي بن جعفر السعدي): كتاب الأفعال، دائرة المعارف العثمانية، حيدر آباد،1361.
- الصقلي، ابن ظفر (حجة الدين أبو عبد الله): السلوانات : سلوان المطاع في عدوان الأتباع، طبعت كتاب في القرن العشرين طبعتين متداولتين، وكلتاهما طبعت مرارا. فهناك طبعة بتقديم أبو نهلةحم أحمد بن عبد المجيد، نشر أحمد طرا بزوني الحسيني عن دار نشر الثقافة (1978)، وأخرى بتحقيق أيمن عبد الجابر البحيري، دار الآفاق العربية، القاهرة، 1996.
- الصقلي، ابن ظفر(حجة الدين أبو عبد الله): أنباء نجباء الأبناء، 1980.
- الصقلي، ابن مكي (أبو حفص بن عمر بن خلف): تثقيف اللسان وتلقيح الجنان، تحقيق مصطفى عبد القادر عطا، دار الكتب العلمية، بيروت، ط.1، 1990.
- القرطاجني، (حازم): منهاج البلغاء وسراج الأدباء. تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة: بيروت، دار الغرب الإسلامي، ط. 1981.
- القرطبي، (محمد بن أحمد): الجامع لأحكام القرآن، تح. أحمد عبد الحليم البردوني، دار الشعب، 1372 ط. 2.
- المالكي، (أبو بكر عبد الله بن محمد): رياض النفوس في طبقات علماء القيروان وإفريقية، تحقيق بشير البكوس، دار الغرب الإسلامي ن بيروت، ط.2، 1994.
- المقدسي، (أبو الفضل): المنثور من الحكايات والسؤالات، تحقيق: جمال عزون، مكتبة دار المنهاج، الرياض، 1430 هـ.
- الناصري، (أبو العباس أحمد بن خالد): الاستقصا في أخبار المغرب الأقصى. دار الكتاب، الدار البيضاء، 1955.
- النمري القرطبي، (ابن عبد البر): بهجة المَجالس وأنس المُجالس، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة (د.ت)، م.1 ص556.
- النيسابوري (الحسن بن حبيب): عقلاء المجانين، تقديم نعيم زرزور. – ط.1. – صيدا، لبنان : المكتبة العصرية، 2005.
- اليوسي، (أبو علي الحسن بن مسعود): فهرسة اليوسي، ت. زكريا الخثيري، بحث لنيل دبلوم الدراسات العليا المعمقة، جامعة محمد الخامس بالرباط، تحت إشراف د. جعفر بلحاج السلمي، 2004.
- عياض، (القاضي): ترتيب المدارك وتقريب المسالك لمعرفة أعلام مذهب مالك، تحقيق أحمد بكير محمود، دار مكتبة الحياة، بيروت، 1967.

ج. مراجع حديثة:

- إبراهيم، عبد الله: السردية العربية: بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي. المركز الثقافي العربي، بيروت، ط. الأولى، 1992.
- إبراهيم، نبيلة: سيرة الأميرة ذات الهمة: دراسة مقارنة. دار النهضة العربية، د.ت.
- ابن الشيخ، جمال الدين: الشعرية العربية، ترجمة مبارك حنون ومحمد الولي ومحمد أوراغ، الطبعة الفرنسية 1976، دار توبقال، الدار البيضاء، 1996.
- أبو ديب، كمال: جدلية الخفاء والتجلّي : دراسات بنيوية في الشعر. دار العلم للملايين، بيروت. ط2، 1981.
- أدونيس، علي أحمد سعيد: الثابت والمتحول: بحث في الإبداع والاتباع عند العرب. دار الساقي، بيروت، ط. السابعة 1994.
- الجابري، محمد عابد: نحن والتراث: قراءات معاصرة في تراثنا الفلسفي، دار الطليعة، ط. الأولى، 1980.
- الزهراني، علي بن محمد بن سعيد: الحياة العلمية في صقلية الإسلامية، مركز بحوث العلوم الاجتماعية، مكة، 1996.
- العقاد، عباس محمود: أبو نواس، الحسن بن هانئ، دراسة فى التحليل النفسانى والنقد التاريخى، مكتبة الأنجلو المصرية، بدون تاريخ.
- القاضي، محمد: الخبر في الأدب العربي: دراسة في السردية العربية. كلية الآداب منوبة (تونس)، ودار الغرب الإسلامي (بيروت)، ط. الأولى، 1998.
- النجار، محمد رجب: التراث القصصي في الأدب العربي، منشورات ذات السلاسل، ط. الأولى، 1995.
- النويهي، محمد: نفسية أبي نواس، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة 1953.
- باجو، دانييل – هنري: الأدب العام والمقارن، تر. غسان السيد، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1997.
- تيزيني، الطيب: مشروع رؤية جديدة للفكر العربي في العصر الوسيط، دار دمشق، ط الأولى، 1971.
- خورشيد، فاروق: في الرواية العربية: عصر التجميع. دار الشروق، بيروت، ط. 2، 1975.
- دو جلاس، فدوى مالطي. بناء النص التراثي: دراسات في الأدب والتراجم. دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد. د.ت.
- سعيد، إدوارد: الاستشراق: المعرفة، السلطة، الإنشاء، ترجمة كمال أبو ديب، مؤسسة الأبحاث العربية، 2001.
- سعيد، إدوارد: الاستشراق: المفاهيم الغربية للشرق، تر. محمد عناني، دار رؤية، 2006.
- شاكر، عبد الحميد: الفكاهة والضحك، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، يناير 2003، عدد، 289.
- ضيف، شوقي: عصر الدول والإمارات: ليبيا وتونس وصقلية، دار المعارف، القاهرة، 1992.

- عارف الدوي، تقي الدين: صقلية: علاقتها بدول البحر المتوسط الإسلامية من الفتح العربي حتى الغزو النورمندي، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، العراق، 1980.
- عزيز، أحمد: تاريخ صقلية الإسلامية، تر. أمين توفيق الطيبي، الدار العربية للكتاب، 1980.
- عصفور، جابر: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي. دار المعارف، القاهرة، ط. الأولى، 1980.
- كيليطو، عبد الفتاح: المقامات: السرد والأنساق الثقافية. ترجمة عبدالكبير الشرقاوي. دار توبقال، الدار البيضاء، 2001.
- لبيب، الطاهر: سوسيولوجيا الغزل العربي : الشعر العذري نموذجا، المنظمة العربية للترجمة - لبنان 2009.
- محمد خليفة حسن أحمد: آثار المستشرقين في المجتمعات العربية، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، القاهرة1997.
- مروة، حسين: النزعات المادية في الفلسفة العربية والإسلامية. دار الفارابي، ط.الثانية، 2008.
- مفتاح، محمد: في سيمياء الشعر القديم. دار الثقافة. الدار البيضاء. ط. 1، 1984.
- مناهج المستشرقين في الدراسات العربية الإسلامية، إدارة الثقافة، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، تونس، 1985.
- مورينو، مارتينو ماريو: المسلمون في صقلية، منشورات الجامعة اللبنانية، بيروت 1957.
- ميخائيل أماري : المكتبة العربية الصقلية، ليبسك 1875، دار صادر، بيروت.
- يقطين،سعيد: قال الراوي: البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، المركز الثقافي العربي، بيروت - الدار البيضاء، 1997.
- يقطين، سعيد: "المصطلحية السردية ما بعد الكلاسيكية"، محاضرة قدمتها في المؤتمر الدولي الثاني، حول "الخطاب السردي ورهانات العصر، تنظيم قسم اللغة العربية وآدابها، بجامعة الملك خالد، بأبها (المملكة العربية السعودية) يوم 25 يناير 2022، وصدرت ضمن كتاب "السجل العلمي للمؤتمر الدولي الثاني"، 2022، ضمن منشورات الجامعة.
- يقطين، سعيد: الكلام والخبر: مقدمة للسرد العربي، المركز الثقافي العربي، بيروت - الدار البيضاء، 1997.
- يقطين، سعيد: انفتاح النص الروائي، النص والسياق، المركز الثقافي العربي، ط. 1، 1989.
- يقطين، سعيد: ذخيرة العجائب العربية، سيرة سيف بن ذي يزن،، المركز الثقافي العربي، بيروت/ الدار البيضاء، 1994.
- يقطين، سعيد: من النص على النص المترابط، مدخل إلى الأدب التفاعلي، المركز الثقافي العربي، بيروت - الدار البيضاء، 2005.
- يقطين، سعيد: قضايا الرواية العربية الجديدة: الوجود الحدود، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، 2012.

د. مراجع أجنبية:

- J. Alber, B. Ritchadson (edi.) UNNATURAL NARRATOLOGY, EXTENSIONS, REVISIONS, AND CHALLENGES, THE OHIO STATE UNIVERSITY PRESS, 2020.
- M.A.K. Halliday, R.Hassan, Cohesion in English, London, Longman, 1976.
- Edwards, Robert, Ratio and Invention: A Study of Medieval Lyric and Narrative, Vanderbilt University Press, 1989.
- Harald Weinrich, Le Temps. Le récit et le commentaire, Paris : Seuil, 1973
- H. Mitterand, Le Discours du Roman, PUF, 1986.
- LANE, Edward. Manners and Customs of the Modern Egyptians, Everyman's Library, London: Dent, 1966.
- Le BON (Gustave)(1884), La Civilisation Des Arabes, Livre3, L'empire des Arabes, édi. Le Sycomore, 1980.
- LEVY, P. Les technologies de l'intelligence, La Découverte, Paris, 1990.
- M.Bal, B.Gonza,(edi) The Practice of Cultural Analysis: Exposing Interdisciplinary Interpretation Cultural Memory in the Present, Stanford University
- M. Angenot, L'intertextualité : enquête sur l'émergence et la diffusion d'un champ notionnel, Revue des sciences humaines tome LX n° 189, janvier-mars 1983
- PERES, Henri, «Le Roman dans la littérature arabe des origines à la fin du Moyen Age», Annales de l'Institut d'Etudes Orientales, XVI (1958).
- R. KRUK, The Arabian Nights and Popular Epics, in, The Arabian nights: An encyclopedia, edi. U.Marzolph, ABC-CLIO, 2004
- R-A. De Beaugrande, W.Dressler, Introduction to text linguistics, London, Longman, 1981.
- RASTIER, F., CAVAZZA, M., ABEILLE, A. Sémantique pour l'analyse. De la linguistique à l'informatique, Masson, Paris. 1994.
- Tarchuna, Mahmoud.Les Marginaux dans les Récits Picaresques arabes et espagnols, Publications de l'Université de Tunis. 1982.
- Tony Davenport, Medieval Narrative: An Introduction, Oxford University Press, 2004
- ZOCK, M., SABAH, G. La génération automatique de textes : trente ans déjà ou presque, Langages 106, La génération de textes, Anis, J. (éd.), Larousse, 1992, Paris
- U. Eco, Sémiotique et philosophie du langage, Puf, 1984.



عملنا في بابي هذا الكتاب وفصوله الأحد عشر على طرح قضايا وأسئلة ذات طبيعة جوهرية، وتحليل بعض أنواعه السردية وأنماطه، مما جعلنا نستنتج الخلاصات التالية:

أ. استكشاف الآراء والتصورات العربية القديمة التي تدور في فلك السرد، وتنظيمها وتأطيرها، وتدقيق مصطلحاتها. يسمح لنا هذا الاستكشاف بـ«تأصيل» تصور متناغم للإنتاج السردي العربي، والنظر إليه في تطور أنواعه، واتساع دائرة أنماطه في نطاق تحولات المجتمع العربي.

ب. لا يعني التأصيل الانغلاق على النظريات العالمية المتصلة بالسرد. بل على العكس يتيح لنا إمكانية إنجاز عمل مزدوج يقوم على الفهم والمواكبة لما يجري، بقصد قراءة تراثنا السردي قراءة جديدة تنبني على علاقة جديدة بالإرهاصات القديمة، والمنجزات الحديثة.

ج. مأسسة الدراسات السردية العربية عن طريق العمل الجماعي في إطار فرق للبحث. والتفكير في مشاريع مشتركة تنجز في مختبرات ومراكز، تتجاوز محدودية العمل الفردي السائد، وتتصل بتراثنا السردي، بغض النظر عن التمييز بين ما ينتمي منه إلى الثقافة العالمة او الشعبية، من التحقيق إلى الترقيم، ومن البحث في تشكله وتطوره، وأنواعه وأنماطه.

د. العمل على التفكير في عمليات تحويله ليتلاءم مع مختلف الوسائط الجديدة والمتفاعلة، وتقديمه من خلال مختلف الفنون غير الأدبية (المسرح - السينما - ألعاب الفيديو - الرسوم المتحركة...) ليكون له حضور دائم، وأثر متواصل في الحياة، لدى المتلقي العربي أيا كان مستواه الثقافي والاجتماعي، تأكيدا لانتماء إلى حضارة وتاريخ وهوية ثقافية تنفتح على متطلبات العصر الرقمي ورهاناته.






منشورات الاختلاف
Editions El-Ikhtilef
editions.elikhtilef@gmail.com
